



# IDENTIDADE DE GÉNERO E DRAG QUEENS

## DOCUMENTÁRIO – “YOU CAN CALL ME LOLA”

ANA SOFIA PAIS

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador(a):

Professor Adjunto José Cavaleiro Rodrigues  
Escola Superior de Comunicação Social

Co-orientador(a):

Professor Adjunto Convidado Elvis Veiguiha  
Escola Superior de Comunicação Social

Novembro de 2018



AGRADECIMENTOS .....	VII
INTRODUÇÃO .....	1
1. O DOCUMENTÁRIO .....	3
1.1. Os Primórdios do Documentário .....	3
1.2. As Características e o Ponto de Vista no Documentário .....	11
1.3. Tipos de Documentário - Segundo Bill Nichols .....	15
1.3.1. Modo Poético .....	15
1.3.2. Modo Expositivo .....	16
1.3.3. Modo Observacional .....	17
1.3.4. Modo Participativo .....	17
1.3.5. Modo Reflexivo .....	18
1.3.6. Modo Performativo .....	19
1.4. Paris is Burning - O Início dos Documentários Sobre Drag .....	20
2. IDENTIDADE, GÉNERO E SEXUALIDADE .....	21
2.1. Heteronormatividade e Homossexualidade .....	29
2.2. Drag Queens .....	31
3. DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO .....	38
3.1. Identificação do Problema e Justificação do Projecto .....	38
3.2. Metodologia .....	39
3.3. O Projecto e a sua Forma Documental .....	40
3.4. Desenvolvimento do Projecto .....	41
3.5. Considerações Finais .....	43
REFERÊNCIAS .....	47
Bibliografia geral .....	47
ANEXOS .....	51
Anexo 1 – .....	51
Anexo 2 – .....	52

## DECLARAÇÃO

Declaro que o trabalho aqui apresentado é original, sendo parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Este é um trabalho que nunca foi submetido a qualquer outra instituição do ensino superior. Atesto que todas as citações estão correctamente identificadas. Tenho consciência de que a utilização de elementos alheios não identificados constitui uma grave falta de ética e disciplinar.

*Anc Sora Pais*

---

[Nome do Candidato]

## RESUMO

O presente projecto assenta no desenvolvimento de um documentário biográfico sobre Drag Queens, a partir do qual se pretende discutir questões relacionadas com a identidade de género. Os pontos de vista dos artistas, a sua visão sobre a arte Drag e o que ela representa para eles, servem para alargar o nosso entendimento desta dicotomia, e neste caso, da distância entre as personagens e os seus criadores. Assim, iremos procurar estabelecer uma relação entre identidade de género do artista e aquela que lhe pode ser atribuída pela profissão. Jorge Fonseca e Lola Bunny, são os nossos guias neste documentário, que pretende desconstruir estereótipos associados a esta profissão artística.

Palavras-chave: Documentário; Drag Queen; Identidade; Género; Sexualidade;

## ABSTRACT

The present project is based on the creation of a biographical documentary about *Drag Queens*, which aims to discuss issues related to gender identity. The artists' points of view, their view of Drag art and what it represents to them serve to broaden our understanding of this dichotomy, and in this case, the distance between the characters and their creators. Thus, we will seek to establish a relationship between the artist's gender identity and that which can be attributed to him by the profession. Jorge Fonseca and Lola Bunny, will be our guides in this documentary, which aims to deconstruct stereotypes associated with this artistic profession.

Keywords: Documentary; Drag Queen; Identity; Gender; Sexuality

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por tudo o que ela é.

Ao meu pai, por sempre ter apoiado todos os meus projectos.

Ao João, por ter sido o meu pilar nesta jornada. E em todas.

À minha irmã, que me inspira a ser sempre melhor.

Ao professor Elvis Veiguinha.

Ao professor José Cavaleiro.

Aos meus colegas de casa.

Finalmente, quero agradecer a mim. Quero agradecer a mim por ter acreditado em mim. Quero agradecer a mim por ter feito este trabalho árduo. E principalmente, quero agradecer a mim, por nunca deixar de ser eu.





## INTRODUÇÃO

O trabalho final do Mestrado em Audiovisual e Multimédia aqui desenvolvido consiste na apresentação de um documentário que tem como tema principal a questão da identidade de género. Em campos como a sociologia, filosofia e antropologia, a noção de identidade varia, assim como é diversa a realidade a que as diferentes disciplinas a aplicam. Tratando-se, portanto, de um conceito vasto, o projecto concentrou-se na identidade de género, e no caso particular do transformismo, a partir da observação de uma *Drag Queen* em particular.

Com a crescente importância que questões de identidade de género têm vindo a ocupar na nossa sociedade, a informação que nos rodeia dá-nos melhores condições para entender que os rótulos que atribuímos aos outros são altamente flexíveis. Actualmente, muitas pessoas LGBT (lésbicas-gays-bissexual-transgénero) não se encaixam no binário feminino/masculino.

Considerando esta evolução, o projecto concentra-se nas *Drag Queens* e como estas personagens incorporam uma resistência à estrutura de género e heteronormatividade. É igualmente relevante, procurar compreender como estes homens constroem as suas personagens e identidades, e que relação mantêm com o seu “verdadeiro eu”. O meu documentário de carácter biográfico assenta na forma como Jorge, e a sua personagem Lola, experienciam a sua vida no ambiente *Drag* lisboeta. Pretendo explorar o figurino, maquilhagem, personalidade e criatividade que Jorge aplica no seu trabalho, com o principal objectivo de analisar a dicotomia indivíduo-personagem. Proponho retratar de que forma o protagonista vive a sua identidade dupla e entender a relação Jorge *versus* Lola. No entanto, o objectivo principal é demonstrar como as *Drag Queens* quebram estereótipos de género e sexualidade.

Começo por fundamentar o projecto, numa primeira parte dedicada à área audiovisual. Através de leituras exploratórias, foram abordados conceitos relacionados com a obra documental: a origem do documentário, os seus principais impulsionadores, as suas características e os tipos de documentário, em particular na perspectiva de Bill Nichols. Além de Nichols, foram seleccionadas obras de Penafria, Rotha, Aufderheide, Da-Rin, entre outros. Num segundo capítulo, desenvolve-se o tema da identidade de género e sexualidade e do que significa ser *Drag Queen*. Procurou-se explicar conceitos relacionados com as identidades sociais, segundo as propostas por Hall e Connell, cruzando-os com as ideias de género e sexualidade por autores como Butler, Holmes, Giddens, Louro, entre outros. No mesmo capítulo, uma outra parte é composta pela explicação do

que significa ser *Drag Queen* e como estas personagens se relacionam com a identidade de género, recorrendo a autores como Balzer, Barrett, Chidiac & Oltramari, etc.

Por fim, o último capítulo é formado por um balanço do documentário realizado e das conclusões que dele se podem retirar. Das aprendizagens mais técnicas, ligadas à produção documental, às leituras do fenómeno e aos ensinamentos sociais que possam advir do seu conhecimento, passa-se em revista este trabalho de projecto.

## 1. O DOCUMENTÁRIO

### 1.1. OS PRIMÓRDIOS DO DOCUMENTÁRIO

De acordo com Mascarello (2006, p. 18), não podemos eleger apenas um protagonista, situação ou local responsáveis pelo surgimento do cinema. No fim do séc. XIX, sucederam-se um conjunto de factores que impulsionaram o seu desenvolvimento. Ao deslocarmo-nos para o que foi o início da imagem em movimento, entendemos que o principal objectivo passava pelo mero registo de actividade de animais e pessoas (Penafria, 1999, p. 38). Na década de 70 do séc. XIX, através da criação do zoopraxiscópio, tornou-se possível a exibição animada e intercalada de fotografias do mesmo objecto em posições diferentes. Muybridge decidiu estudar o movimento dos animais, nomeadamente o do cavalo. Para o efeito, posicionou várias câmaras de forma paralela ao longo duma pista. A captação de fotos do galope do animal, desencadeadas pelos fios colocados e posteriormente rompidos durante a corrida ao longo do trajecto, permitiu reter informação de cada etapa do galopar. Posteriormente, o fotógrafo inglês aplicou esta técnica a outros animais e humanos (atletas, dançarinos, etc.) (Barnouw, 1993, p. 3). Muybridge introduziu uma gama de possibilidades ao desenvolvimento fotográfico e cinematográfico.

Thomas Edison também teve um papel decisivo na evolução do cinema. Em 1893 inicia as experiências neste meio, e mais tarde regista a patente de um aparelho chamado quinetoscópio. O quinetoscópio era um volumoso aparelho que continha um visor. Ao inserir uma moeda, o espectador conseguiria assistir à repetição de uma tira que animava as imagens e lhe dava movimento. Simultaneamente, construiu o primeiro estúdio cinematográfico (“Black Maria”) onde realizava as tiras para os seus quinetoscópios. As suas filmagens registavam pessoas a uma distância fixa sobre um fundo preto (origem do nome do estúdio) (Mascarello, 2006, p. 19). Apesar de todos os esforços por parte de Edison, o peso da sua câmara limitava-o às gravações de estúdio, que privavam o espectador de qualquer contexto ou ambiente. Foram os primeiros passos para chegar ao cinema como o conhecemos.

O sucesso dos Lumière, deveu-se à invenção de uma câmara mais leve e funcional, ideal para conseguir acompanhar a correria do quotidiano (Barnouw, 1974, p. 5). Penafria (1999, p. 37), considera “Saída dos Trabalhadores das Fábricas Lumière” como as primeiras imagens de carácter documental. No entanto, por ser uma reprodução da realidade que não continha uma história

trabalhada, estas imagens não podem ser consideradas como um “verdadeiro” documentário. Ao dispor a câmara à porta da sua própria fábrica, Lumière enquadrava os vários operários e operárias a saírem a pé e nas bicicletas, seguidos pelos seus patrões em carroças e terminando com o fecho dos portões. Ao contrário das imagens encenadas e de estúdio que o público estava habituado, as gravações de Lumière distinguiram-se por serem no exterior e por se limitarem ao mero registo do quotidiano dos cidadãos (Da-Rin, 2004, p. 26). A 28 de Dezembro de 1895, no Boulevard des Capucines, os irmãos Lumière projectaram para cerca de 35 pessoas, esta e outras gravações de curta duração a preto e branco (Jeanne & Ford, 1974, p. 15). Apesar da pouca afluência inicial, rapidamente a notícia se propagou e os irmãos começaram a fazer sessões por toda a França e, mais tarde, por toda a Europa. Em 1896 chegaram aos Estados Unidos.

Nichols (2001, p. 116) argumenta que não existiu uma intenção do “inventar” o documentário. Durante as primeiras experiências de gravação, e durante décadas depois, o conceito de documentário não existia, havia de se formar como resultado do desejo de desenvolver novas formas de imagem e descobrir as limitações do próprio cinema. O documentário surgiu da necessidade de criar um contraponto ao cinema de ficção, como uma libertação, “diante do excesso de artifícios a que o cinema chegara” (Mascarello, 2006, p. 255).

O americano Robert Flaherty, (1884-1951) o russo Dziga Vertov (1896-1954) e o escocês John Grierson (1898-1972), formaram o caminho para o que consideramos actualmente como filme documentário. “Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty é considerado como o primeiro filme documental da história, uma obra antropológica e etnográfica, que para Da-Rin (2004, p. 53) determinou uma viragem na história do cinema, o fim de era Lumière. O lançamento desta obra teve um êxito mundial, que levou Flaherty a ser considerado, ainda hoje, como o “pai” do documentário. Para além de abrir o caminho para o que viria a ser o género documental, Flaherty introduziu um novo papel no cinema, o do documentarista (Penafria, 1999, p. 39).

Para criar esta obra Flaherty apoiou-se em anos de “observação participante” (Da-Rin, 2004, p. 51), inserindo o que faltava às experiências anteriores: um conteúdo descritivo em torno de um tema. Ao contrário de gravações de Lumière, não se limitava a filmar o quotidiano das pessoas que o rodeavam. O americano idealizou cenários e escolheu um conjunto de pessoas para serem os seus protagonistas. Flaherty deslocou-se ao Norte do Canadá, à Baía de Hudson, onde filma durante uma década, um esquimó e a sua família. A técnica adoptada pelo autor foi a de

exposição do discurso (Penafria, 1999, p. 47). Ou seja, através da utilização de mecanismos de ficção, o cineasta executou o material de forma inovadora: sem ser escrito previamente por um director ou guionista e sem a presença de actores profissionais. (Barnouw as cited in Da-Rin, 2004, p. 48).

Porém, para conseguir captar melhor a atenção do espectador, Flaherty “falseou” vários aspectos do seu filme. Substituiu o nome de Allakariallak por Nanook e criou uma falsa família. Os esquimós interpretaram papéis com se fossem actores de ficção (Aufderheide, 2007, p. 2). Flaherty pediu à comunidade Inuit que lhe demonstrasse, não como viviam no presente, mas em que consistiam as suas tradições: recriou as suas vestes, como caçavam, como comiam e como viviam os seus antepassados (Penafria, 1999, p. 41).

Recorreu à simulação de cenários tradicionais que demonstrassem o propósito que ambicionava para o seu filme: a relação entre uma comunidade “primitiva” e o seu meio. (Da-Rin, 2004, p. 52). Por exemplo, o espectador assiste a imagens em que Nanook caça com uma lança, mas na altura os esquimós já utilizavam armas de fogo. Flaherty levou aos seus espectadores uma perspectiva diferente sobre os factos. A câmara acompanha o percurso da acção, o que permite ao espectador compreender o significado das imagens, ao mesmo tempo que a acção decorre. Não é imposto ao público um significado (Roberto as cited in Nichols, 2001, p. 215).

Barnouw (1974) defende que Flaherty aplicou um “privilégio surrealista” (1974, p. 45) devido à sua edição revolucionária para a época. Não transformou apenas técnicas, mas modificou a sensibilidade dos espectadores através da apresentação do filme de vários ângulos e distâncias. Fez com que o público visse o lado “humano” de seres que consideravam primitivos. Justificou o seu discurso mais romântico com o objectivo de conservar a pureza daqueles que filmava. Aufderheide (2007) considera que Flaherty escolheu representar arcaicamente esta população, pelo pressuposto de querer mostrar uma comunidade autêntica, ainda não corrompida pelo homem branco e pela sua maquinaria (Flaherty as cited in Aufderheide, 2007, p. 28). Segundo Da-Rin (2004, p. 46) esta obra posicionou-se entre os filmes de ficção realizados em estúdio e os filmes de viagem, sem pertencer a nenhuma destas categorias. Não se adequava aos filmes de ficção pelo seu registo *in loco* e pelos procedimentos já referidos. Assim como não se identificava com filmes de viagem, uma vez que Flaherty não apresentou uma mera descrição dos acontecimentos, mas concebeu uma interpretação dramática através da construção de uma personagem (Nanook) e de um antagonista (o ambiente hostil em que a comunidade vivia). Existiu

uma “contribuição original de Flaherty no sentido de criar um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma “narratividade documentária”” (Da-Rin, 2004, p. 53).

O sucesso de *Nanook* valeu a Flaherty um contrato com a Paramount (na altura Famous-Players). Rapidamente, a indústria exigiu outro êxito de bilheteiras e o cineasta rumou para a exploração de novos territórios. Assim surgiu “*Moana*”, um filme que narrava a vida diária nas ilhas Samoa (Rotha, 1936, p.82). Tal como em “*Nanook of the North*”, “*Moana*” abordava o cotidiano de um jovem e da sua família. O filme contém cenas dos modos de vida locais, como a prática de surf e captura de animais. No entanto, o episódio mais longo e famoso decorreu durante um rito de passagem à maioridade. Para demonstrar a sua masculinidade, os homens da tribo submetiam-se a dolorosas tatuagens.

Grierson (1926) considerava que a “poesia” desta obra estava presente nos seus elementos naturais. As belas paisagens exóticas e a maneira de estar dos polinésios captaram a atenção de Flaherty. Para Grierson (1926), Flaherty era “ (...) um homem com uma consciência artística e um intenso sentimento poético que, neste caso, encontra uma saída através do culto à natureza.” (Grierson, 1926, p. 86). Esta obra revelou também um progresso na técnica de Flaherty a nível da narrativa, composição e ângulos da câmara. Grierson considera esta obra “incomparável” (Grierson, 1926, 87).

Em suma, Flaherty pretendia influenciar a compreensão do espectador. Levá-lo a tomar uma atitude e demonstrar que o “outro” não era um ser tão estranho como se pensava.

No início da década de 30, as características que presentemente associamos ao documentário começaram a ser estruturadas. O seu impulsionador, aqui várias vezes mencionado, foi John Grierson, a maior influência e fundador do movimento documentarista britânico. A primeira e única obra de Grierson, *Drifters* (1929), sobre a pesca de arenque, tornou-se essencial para demonstrar a maneira como pensava o cinema. Rotha (1936) considera *Drifters* como um dos alicerces do documentário no Reino Unido. Grierson não se limitou a relatar o que observava, mas tentou interpretar a relação dos pescadores com o mar, acabando por construir uma narrativa dramática perfeita (Rotha, 1936, p. 98).

Na sua obra “Postulados do Documentário”, Grierson faz a distinção do que é realmente um documentário, considerando-o um género composto por filmes com características únicas,

“anti-estúdio e anti-descrição” (Penafria, 1999, p. 54). O documentário e o cinema de entretenimento deviam ser duas coisas completamente distintas (Aufderheide, 2007, p. 35). De acordo com Grierson, existia uma maior leviandade na maneira como os filmes de ficção abordavam os seus temas, sem qualquer tipo de perspectiva ou interpretação. Igualmente, era imperativo para Grierson que existisse um “tratamento criativo da realidade” (Grierson as cited in Rotha, 1936, p. 70). O que posicionava certos tipos de documentário em uma categoria superior, era a maneira inovadora e dramática como apresentavam os seus factos, recorrendo a combinações, justaposições e formas criativas de trabalhar o material (Penafria, 1999, p. 46). Defendia que este tipo de cinema deveria ser explorado como uma forma de arte através da observação e interpretação do mundo moderno. O documentário tinha a obrigação de fotografar a acção viva e a estória viva, com actores e cenários originais. Acreditava que “gestos espontâneos continham uma importância especial no ecrã” (Grierson, 1932, p. 218).

Para Fraser (2012, p. 25), Grierson, era principalmente um propagandista. Foi o financiamento do Ministério do Trabalho, da Agricultura e da Informação que marcou e moldou o seu estilo de documentário. O Estado serviu-se do cinema e do seu talento para opor-se à propaganda nazi e fascista (Jeanne et Ford, 1974, p. 221). Desta forma, os seus documentários acabavam por ser vistos como politicamente empenhados (Penafria, 1999, p. 49).

Grierson também pode ser responsabilizado pela institucionalização da identidade do documentário, através da criação do que veio a tornar-se o documentário social. O documentário ganhou uma função social e pedagógica, sendo uma ferramenta para promover a integração e o progresso social (Aufderheide, 2007, p. 35). O escocês considerava que o Estado deveria deter um papel persuasivo e educativo, tornando o cinema o seu maior recurso como meio de educação das massas. Uma “transformação da sociedade pela via educativa” (Da-Rin, 2004, p. 93), onde apenas o conhecimento poderia providenciar um equilíbrio social. Grierson ajudou a reconhecer a importância que o documentário tinha em promover uma “cidadania participativa” e apoiar a acção do governo em situações menos estáveis. Nichols (2001) dá exemplos como a inflação, pobreza e a depressão de 1929 em que o documentarista “(...) estruturou um projecto nacional e propôs maneiras de agir” (Nichols, 2001, p. 134).

Ao contrário do romantismo associado a Flaherty, os filmes de Grierson eram classificados como realistas, com uma grande componente social. Quando se iniciou no documentário, Grierson

admirava a forma como Flaherty fazia cinema. No entanto, quando veio a desenvolver a sua própria escola, distanciou-se dos ideais do cineasta americano. Ao contrário de Flaherty, Grierson é contra a “(...) individualização de um ou mais intervenientes na acção” (Penafria, 1999, p. 48), defendendo que o autor deve fixar-se num “(...) problema de ordem social e económica e na solução para o mesmo” (Penafria, 1999, p. 48). Argumenta que o cineasta deve retratar a realidade que o envolve e não a de povos longínquos.

Nas palavras do cineasta:

“Com amor por todo o tempo, excepto o seu, e por toda a vida, excepto a sua, evita seriamente preocupar-se com o trabalho criativo em relação à sociedade. Na tarefa de ordenar a maior parte do caos actual, ele não utiliza o seu poder” (Grierson, 1932, p. 219).

O estilo de documentário de Grierson e de Flaherty também se distinguia pela forma como retratavam o seu protagonista. Grierson interessava-se pela vítima, enquanto Flaherty procurava explorar o “herói”. Grierson lutava pela melhoria das condições sociais, políticas e económicas, e por tornar os cidadãos, como um todo, cada vez melhores.

No mesmo período, na União Soviética, surgiu Denis Kaufman, ou como posteriormente se intitulou, Dziga Vertov. É considerado por Mascarello (2006) um “vanguardista do construtivismo” (2006, p.133). Acreditava que o documentário era uma ferramenta para a revolução (Aufderheide, 2007, p. 38). Realizou jornais cinematográficos semanais (a série Kino-Pravda), que demonstravam o quotidiano da União Soviética pós-revolucionária entre 1923 e 1925 (Nichols, 2001, p. 183). De maneira discreta e sem ser reconhecido pelos seus “actores”, Vertov filmou as suas acções e actividades espontâneas (Penafria, 1999, p. 41).

Neste aspecto, o autor assemelha-se a Grierson pelo seu papel de propagandista na revolução, em contextos sociais e condições históricas distintas. Da-Rin (2004) argumentou que no cinema soviético, “questões individuais, capazes de motivar a identificação do público, eram submetidas aos aspectos sociais e políticos” (Da-Rin, 2004, p. 59). Vertov defendia que o documentário era o método perfeito para divulgar a sociedade comunista e a importância da luta das classes trabalhadoras. O documentário permitia representar a vida real do povo, não iludia, nem distraía as pessoas. Por isso, também o editor tinha a missão de organizar as gravações para que reflectissem uma “verdade comunista” (Aufderheide, 2007, p. 40).



Ao contrário de Flaherty, Vertov tinha um discurso de não-intervenção na realidade filmada. Na sua principal obra, “O Homem com a Câmara de Filmar”, o cineasta russo retratou a cidade e os seus habitantes, sem os influenciar. Esta obra foi o principal exemplo de um conceito inventado por Vertov, o cinema *Kino-Pravda*. Através da tradução para francês do conceito russo, Rouch e Morin chamaram a esta ideologia de *cinéma vérité* (Aufderheide, 2007, p. 51). O “cinema verdade” ou *Kino-Pravda* apoiava-se no princípio que o cinema deveria manter-se puro, com a realidade inalterada. Considerava-se como “cinema verdade” “(...) a verdade absoluta ou não manipulada” (Nichols, 2001, p. 155). Demarcava-se do cinema ficção e repudiava qualquer acrescento que influenciasse o que estava a ser filmado. Distanciando-se da linguagem do cinema e teatro, a imagem devia ser organizada e manipulada quando necessário para atingir a verdade.

Vertov também ficou conhecido em relação às suas formulações sobre o “cinema-olho” (*Kino-Glaz/Kino-Eye*). Decidiu explorar mais do que apenas a exposição do discurso, desafiou a relação do “cinema com a realidade” (Penafria, 1999, p. 44). Este conceito procura capturar o homem no seu meio social, uma forma de fazer cinema que deveria renunciar a qualquer tipo de encenação e entregar à câmara um olhar objectivo (Sadoul, 1963, p. 225). Surgiu uma nova entidade formada pelo artista e o seu “olho mecânico” (a câmara), acompanhada pelo editor e o seu método de montagem. A câmara “ultrapassava em muito o olho humano em suas funções perceptiva e cognoscitiva” (Mascarello, 2006, p. 259). Era um instrumento com a capacidade de mostrar o mundo como ele verdadeiramente é, funcionando como uma extensão das capacidades sensoriais e perceptivas do corpo humano.

Assim, a essência da obra transitava para a montagem. A edição era um ponto importante do “cinema-olho”, o que implicava uma grande intervenção do editor no filme. Vertov foi mais além com um aproveitamento minucioso das capacidades editoriais. A montagem era utilizada como uma ferramenta de competências ilimitadas que não seguia uma ordem temporal, ou uma continuidade espacial. Marcada por uma grande utilização de efeitos especiais, Vertov defendia que a montagem “dá ordem ao caos e cria um cosmos” (Penafria, 1999, p. 43). Utilizava técnicas como “inversões temporais da projecção, aceleração, congelamento e ralenti da imagem, sobreposições, animações, justaposições infinitesimais - de até um único fotograma -, choque de angulações, intensas variações rítmicas”, muitas delas originais (Mascarello, 2006, p. 34). Para Vertov, não se tratava de apenas de um conjunto de imagens, mas uma introspecção autoral. o

objectivo não era mostrar apenas a realidade, uma tarefa impossível sem a visão do autor sobre ela.

Os críticos deste tipo de cinema argumentavam que os seus autores não eram criativos e que se limitavam a imitar o jornalismo (Aufderheide, 2007, p. 53). Apesar de elogiar a forma de recolher material e os seus processos inovadores de montagem, Rotha, por exemplo, não concordava com o tratamento e a análise que Vertov faz do seu objecto. “Ele é profético, é ilustrativo, ocasionalmente é dramático; mas ele não é nem filosófico nem instrutivo.” (Rotha, 1936, p. 90). Acrescenta também que “o mero facto de que um filme é composto de cenas autênticas não é, por si só, fundamento para assumir seu sucesso ou erigir uma teoria do cinema” (Rotha, 1936, p. 288). Considera que o russo apresentava o material com superficialidade. Ao limitar-se a registar o que está a acontecer, Vertov não executava o princípio básico do documentário, ou seja, não reflectia sobre os problemas encontrados.

Apesar de se distanciarem na maneira de filmar e na apresentação das suas obras, todos os cineastas tinham a intenção de registar a realidade. No entanto, as representações dessa realidade eram expostas de maneira diferente por cada um. Foi através do que cada cineasta realista e documental acrescentou e transformou, mudando as formas de pensar e de realizar, que o documentário se desenvolveu até ao que conhecemos hoje. No próximo ponto, iremos explorar a mesma evolução na teoria do documentário.

## 1.2. AS CARACTERÍSTICAS E O PONTO DE VISTA NO DOCUMENTÁRIO

Ellis (1989, p. 4) defende que o documentário teve origem na palavra “document”, do latim “docere”, ensinar. Argumenta que foi John Grierson que pensou numa versão actualizada da palavra documentário: algo que fosse factual e autêntico. Começou por utilizar o termo como um mero adjectivo para referir-se a “Moana” de Robert Flaherty, considerando que a obra tinha “valor documental” (Grierson, 1926, p. 86). Desde esse momento, a palavra foi-se transformando num substantivo que designava aquele género de filme.

Vários autores discordam na definição do que será verdadeiramente um documentário. Na sua obra, Da-Rin (2004, p. 18) defende que o termo “documentário” não deve ser composto por uma definição fixa, nem atribuído a técnicas, materiais ou abordagens imutáveis. No mesmo sentido, Nichols (2001, p. 48) argumenta que apesar de pertencerem ao mesmo domínio, todos os documentários possuem características diferentes uns dos outros.

O documentário não foi imediatamente considerado como um género cinematográfico e muitas das suas características foram definidas com o desenvolvimento do cinema e do próprio género. Uma maior facilidade em adquirir instrumentos de produção, distribuição e exibição possibilitou a expansão do documentário a nível mundial. A globalização do documentário deveu-se a factores comuns como as transformações económicas e o desenvolvimento da tecnologia. O desenvolvimento da tecnologia impulsionou a internacionalização do documentário através de “(...) câmaras e ecrãs de alta definição, centenas de canais a cabo e via satélite, exibição da internet e video-on-demand (...)” (McLane, 2012, p. 364).

Para McLane (2012), existem cinco pontos que são comuns ao documentário e que permitem fazer a distinção de outros géneros: “temas e ideologias; propósitos, pontos de vista ou abordagens; formas; métodos e técnicas de produção; e o tipo de experiências que oferecem ao público, incluindo as ações que resultam do filmes” (2012, p. 1).

No que diz respeito ao primeiro ponto, essencialmente, os documentários procuram abordar experiências de vida. Para McLane (2012) os documentários dizem respeito a algo “específico e factual” (2012, p. 2). A maior parte dos documentários são compostos por uma forte estrutura narrativa. Os seus enredos incluem “princípios, meios e fins”, conduzindo o público numa grande “jornada emocional” (Aufderheide, 2007, p. 12). No início, os documentários

incidiem principalmente em conteúdos públicos, colectivos. Hoje, retirando os documentários históricos, a maioria apresenta histórias privadas e contemporâneas. Focam-se em acontecimentos que nos são familiares, que estão relacionados com o meio em que vivemos, como “(...) vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnia (...)” (Nichols, 2011, p. 114). Apesar de apresentarem uma perspectiva particular, o público acaba por rever-se nestas situações.

Aprofundando o segundo ponto indicado por McLane (2012), Aufderheide defende que embora muitos entendam o contrário, no documentário existe pouca naturalidade na maneira como a realidade é retratada. Aufderheide (2007) entende que os documentários são sobre a vida real, mas não são a vida real (2007, p. 2). Os cineastas tendem a desenvolver as melhores técnicas para que as imagens que escolhem sejam assumidas como espontâneas (2007, p. 11). Por esta razão, são vários os autores que consideram a prática do ponto de vista do cineasta como o factor que distingue o documentário de qualquer outro género cinematográfico. A perspectiva do documentarista tende a tornar-se numa questão ideológica, o que irá implicar com a subjectividade da narrativa.

Nichols (2001, p. 47) considera que o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma representação. Os documentários podem ser considerados como um reflexo de autenticidade, no entanto, essa é uma noção facilmente construída pelo próprio autor. O simples posicionamento da câmara, já é, por si só, uma tomada de posição. Igualmente, quando decide ligar ou desligar a câmara, ou no momento em que define que material escolher e que ponto dessa situação utilizar. É o ponto de vista do autor que molda o conteúdo. A maneira como as imagens, o texto verbal, os sons são escolhidos e ainda como é feita a sua sobreposição, determinam o ponto de vista e a maneira como o documentarista quer que os factos sejam apresentados. Para Melo (2002), “é justamente nessa relação entre conteúdo e forma (quê e como) que reside o carácter autoral do documentário” (Melo, 2002, p. 37).

“A forma do documentário é delimitada por assunto, propósito e abordagem”, afirma (McLane, 2012, 2). Ao contrário dos outros géneros, o documentário pode não ser planificado, e resultar desenhado no encadeamento do processo de produção. Devido ao imprevisível enredo, não existe forma de os diálogos serem antecipados, o que torna o documentário um “argumento encontrado” (Penafria, 1999, p. 109). A forma do documentário contém mais liberdade que a maior parte dos filmes e peças de teatro (McLane, 2012, p. 2).

Relativamente ao quarto ponto de McLane (2012), o registo *in loco* foi um dos primeiros princípios estabelecidos pela escola de Grierson. Para além disso, os protagonistas deveriam ser “actores naturais” e o cenário teria que estar relacionado com o seu quotidiano e com o ambiente real em que viviam (Penafria, 1999, p. 39). Raramente existe uma construção de cenários nos documentários, a não ser naqueles que enveredam pela reconstituição histórica e encenam situações passadas. Mesmo a iluminação só é utilizada para certos tipos de entrevistas e muitos cineastas preferem trabalhar com luz natural (McLane, 2012, p. 3).

Para que a organização do filme não fosse apenas uma apresentação de imagens, ficou estabelecido que as gravações deveriam “ser trabalhadas com outro material como o som, legendas, etc.” (Penafria, 1999, p. 39). Logo, o formato final do documentário pode ser decidido pela edição e montagem. Para sustentar as suas histórias, o autor tem um conjunto de ferramentas como o som (som ambiente, banda sonora, efeitos sonoros, diálogo e narração), imagens (imagens *in loco*, imagens de arquivo, fotografias, vídeos, objectos) e efeitos especiais em áudio, vídeo, animação. Embora muitos autores procurem fazê-lo da forma mais transparente possível, a manipulação da realidade irá estar sempre presente através da selecção do material, da edição e da masterização de som (Aufderheide, 2007, p. 2).

Para além destas normas principais, Nichols (2001) enumera mais algumas características que permitem a distinção do que é um documentário: “(...) o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena (...)” (Nichols, 2001, p. 54). Actualmente, os autores têm vindo a utilizar uma diversidade de fontes, quebrando a norma do registo *in loco*. Recorrem a imagens de arquivo, criam reconstituições ou voltam ao local dos acontecimentos. Baseiam os seus documentários exclusivamente em depoimentos de testemunhas, ou de pessoas directamente envolvidas. (Melo, 2002, p. 27).

Finalmente, o último ponto apontado por McLane (2012): o documentário é um género socialmente crítico. Não se preocupa apenas em ser factual, mas em fazer uma crítica moral, ética ou política. Tenta despertar algum efeito no espectador, procurando que o próprio consiga seguir a “ideologia” transmitida (Rabiger, 2004, p. 5). Continua a ser um dos instrumentos mais eficientes em moldar a percepção de quem vê, incentivando a uma transformação social. O documentário distingue-se dos outros meios de comunicação pois existe uma especial dedicação dos cineastas em elucidar os espectadores (McLane, 2012, p. 364). A percepção do público em relação aos documentários também mudou. Para além de existirem mais pessoas a produzi-los, existe um

público cada vez maior e mais diferenciado que discute os seus conteúdos. Isto deve-se à expansão da comunicação globalizada, mas também ao forte impacto que os documentários continuam a ter sobre todos nós (McLane, 2012, p. 364).

De seguida e a partir deste enquadramento teórico global, passamos a explorar uma tipologia que nos parece particularmente esclarecedora quanto às diferentes estratégias e orientações possíveis na relação do cinema documental com a realidade.

### 1.3. TIPOS DE DOCUMENTÁRIO – SEGUNDO BILL NICHOLS

Como defende Da-Rin (2004), “os filmes denominados documentários apresentam uma grande diversidade, seja temática, estilística, técnica ou metodológica, dificultando sobremaneira a formulação de modelos e sua categorização.” (2004, p. 6). Bill Nichols (2001) na sua obra, “Introdução ao Documentário” arrisca numa necessária categorização. O autor procede a um alinhamento e uma explicação cronológica, onde indica seis subgêneros de documentário. Começa pelo modo poético, segue com o modo expositivo, depois o participativo, observacional, reflexivo e termina no mais “actual”, o performativo.

Cada modo de representação surge perante uma nova necessidade e um descontentamento em relação ao modo antigo. Manifesta-se com o objectivo de combater as limitações e falhas dos que lhe antecederam. No entanto, não significa que o mais recente ultrapasse definitivamente ou seja superior face ao antecedente. Nem todos os filmes estão inseridos completamente num destes modos de representação. Um filme pertencerá a um determinado subgênero, se contiver as suas características dominantes, sem que deixe de poder também conter características dominadas de outro.

Como referido anteriormente neste capítulo, é importante reter que as características dos documentários são fortemente influenciadas pelo ponto de vista do cineasta e pelas entidades que o financiam. Os próprios subgêneros que aqui serão abordados foram fruto de um conjunto de escolas e de autores, alguns deles já aqui mencionados.

#### 1.3.1. MODO POÉTICO

O modo poético começou por quebrar cânones relacionados com narrativa e com a montagem. “Sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço (...) para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (Nichols, 2001, p. 138). É “uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjectivas, actos incoerentes e associações vagas” (Nichols, 2001, p. 140).

Abrange também uma despersonificação dos próprios actores que surgem apenas como figurantes. As suas histórias não são relevantes e os seus papéis são equivalentes aos de qualquer outro elemento. Assim, a imagem é um recurso importante que o autor utiliza para apresentar a sua ideia, desvalorizando o diálogo e o envolvimento de personagens.

Produto do modernismo, o modo poético utiliza temas do “mundo histórico” e reinventa-os ao seu estilo, inspirando o espectador a uma nova interpretação. A particularidade deste modo revela-se na forma criativa como trata a informação e como expõe os argumentos ou opinião do autor. As questões são apresentadas de uma forma bastante alternativa, o que faz com que, muitas vezes, a mensagem seja apenas entendida pelo cineasta. O documentário poético permite ver o mundo de novas formas.

### 1.3.2. MODO EXPOSITIVO

Da mesma forma que o poético, o modo expositivo ocupa-se de temas do mundo histórico. No entanto, a sua abordagem distingue-se do modo anterior por ser eloquente e questionadora. Uma das suas principais características é a utilização da voz off, conhecida como “voz de Deus”, e considerada como uma “marca de autenticidade” (Nichols, 2001, p. 142) deste modo. Utilizam uma voz experiente, masculina e suave. O narrador torna-se um elemento respeitado pelo espectador, “(...) associado à objectividade ou onisciência.” (Nichols, 2001, p. 143). Avalia os acontecimentos sem qualquer tipo de intromissão. É fabricada uma atitude de credibilidade, baseada num afastamento e imparcialidade. Mas na verdade, a voz apenas transmite o ponto de vista do autor. A narrativa deste tipo de documentário é organizada em função da voz, e não da imagem. A voz descreve as histórias, transmite pontos de vista e indica factos. As imagens funcionam como suportes que “(...) ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito.” (Nichols, 2001, p. 143).

No modo expositivo, Nichols (2001) argumenta que o mais importante é “(...) manter a continuidade do argumento (...)” mesmo que isso signifique “(...) sacrificar a continuidade espacial ou temporal” (Nichols, 2001, p. 143) da montagem. Acrescenta que “o documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme.” (Nichols, 2001, p. 144). Porém, o modo expositivo apenas demonstra e aumenta o conhecimento, não influencia o espectador.



### 1.3.3. MODO OBSERVACIONAL

Um dos principais factores que contribuiu para o aparecimento deste modo, foi a sincronização entre imagem e som. Esta evolução possibilitou que o cineasta renuncia-se aos pesados equipamentos, o que facilitou as deslocações e fez com que grava-se “o que acontecia enquanto acontecia” (Nichols 2001, p. 146).

Ao contrário dos modos anteriores, no modo observacional existe uma especial atenção às personagens. O cineasta recorre à observação da narrativa, mas sem qualquer tipo de intervenção. Os actores sociais não identificam a presença do cineasta. A perspectiva e argumento são criados sem uma imposição de comportamento por parte do documentarista.

É um modo de contemplação e análise, um “acto voyeurístico” (Nichols, 2001, p.148) por parte do cineasta. Estes documentários eram uma verdadeira representação da realidade: “(...) filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas.” (Nichols, 2001, p. 147).

No entanto, este é um modo que despertou algumas questões éticas que ainda hoje se mantêm. O papel do cineasta é questionado em relação à sua intervenção. Nichols (2001) atenta se estes actores amadores dão a devida autorização e se são informados dos procedimentos; Se se sentem realmente confortáveis ao ser observados; Por saberem que estão a ser filmadas, as pessoas reagem da maneira que o cineasta gostaria ou como o fariam naturalmente? Existe a obrigação de filmar mesmo que algo prejudique os seus actores? Nichols (2001) ainda defende que a “presença (da câmara) também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exactamente aquela aparência.” (Nichols, 2001, p. 150).

### 1.3.4. MODO PARTICIPATIVO

O modo que requer o envolvimento do cineasta, é o modo participativo. De carácter antropológico, o observador desloca-se para o campo e participa na rotina dos actores. Envolve-se nas suas tradições, para mais tarde reflectir e contextualizar a sua experiência. No entanto, para

este “(...) estudo dos grupos sociais (...)” (Nichols, 2001, p. 153) , o autor tem que manter um distanciamento, e “ (...) não se permite virar um nativo (...)” (Nichols, 2001, p. 153).

O cineasta actua como um actor social, participando no enredo, um factor que distancia este modo do observacional. “Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo.” (Nichols, 2001, p. 154).

A presença do documentarista exige observação, mas principalmente participação: vai a campo, fala da sua experiência, demonstra o que experimentou. O papel do cineasta muda em relação ao modo anterior, não se reprime. Este modo assume uma atitude reflexiva que se manifesta através do comentário “na primeira pessoa” (Nichols, 2001, p. 158) feito pelo autor. Aquilo que o espectador compreende irá depender da relação entre o cineasta e o tema. Para além disto, há uma introdução das entrevistas com os intervenientes, que o cineasta recorre para reunir vários pontos de vista na sua história.

Nichols (2001) defende que este modo pode ser abordado de duas formas: “Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca, e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo (...)” (Nichols, 2001, p. 162). Isto faz com que o modo participativo não se foque apenas em determinados temas, examinando uma diversidade de conteúdos.

### 1.3.5. MODO REFLEXIVO

No modo reflexivo a forma como o documentário é produzido torna-se mais importante do que o próprio tema. Ao contrário do modo participativo, que foca as suas ligações no actores sociais, no modo reflexivo há um destaque para a relação entre o espectador e o cineasta. O cineasta comunica com o espectador “(...) falando não só do mundo história, como também dos problemas e questões da representação.” (Nichols, 2001, p. 162). Permite ao espectador ver para além do produto final, assistindo ao processo de produção do documentário.

Este modo demonstra-nos como os documentários são uma representação da realidade, não a vida real. Faz com que o público entenda como foram realizados, mas também o incentiva a analisar o que poderia ter sido feito. O objectivo do realizador é fazer com que o espectador questione a

representação da realidade apresentada e que opte uma postura crítica. “(...) Tentam aumentar a nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.” (Nichols, 2001, p. 163).

#### 1.3.6. MODO PERFORMATIVO

Segundo as considerações de Nichols o modo performativo é o último, e por conseguinte, o modo mais recente. O modo performativo não segue uma estrutura fixa, contendo características de todos os modos anteriores. “(...) Mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (...) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver.” (Nichols, 2001, p. 173). Assim como o modo poético, não se foca em demonstrar factos ou representar a realidade, mas pretende impressionar o espectador através de “(...) licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjectivas” (Nichols, 2001, p. 170).

Este modo expressa as perspectivas do autor que procura influenciar o público com a sua sensibilidade. O espectador envolve-se com os temas “(...) de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme (...)” (Nichols, 2001, p. 171). O objectivo é que o espectador interprete a mensagem do filme e lhe atribua algum significado.

#### 1.4. *PARIS IS BURNING* – O INÍCIO DOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE *DRAG*

Actualmente existem obras, relativamente recentes, sobre *Drag Queens* que se distinguem. Temos como exemplo, *Pageant* (2008) de Ron Davis e Stewart Halpern, e *Drag Becomes Him* (2015) de Alex Berry. No entanto, o documentário que mais se destacou e continua a influenciar a cultura *Drag*, é *Paris is Burning*. Considerado como uma referência documental sobre esta arte performativa, este documentário de 1990 foi realizado por Jennie Livingston e teve tanto sucesso na comunidade homossexual, como na heterossexual.

*Paris is Burning* ocorre no Harlem, em Nova Iorque, no final da década de 80. O filme retrata as competições de dança entre casas, os *dragballs*. Os concorrentes destacavam-se pela atitude teatral e confiante que davam à sua performance (Schacht, 2000, p. 149). As actuações consistiam em personificar uma certa personagem ou seguir certos temas estabelecidos, enquanto desfilavam e/ou dançavam. Encarnam homens de negócios bem sucedidos, militares, estudantes, mulheres atraentes, ou representavam temas como o campo e a cidade (Schacht, 2000, p. 149). Foi aqui que surgiu um novo estilo de dança muito importante e ainda hoje utilizado por *Drag Queens*, o *vogueing*. O *vogueing* alude às poses das modelos da revista Vogue, as *Drags* utilizam-nas em sequência, criando uma dança (Balzer, 2014, p. 115).

Muitas das personagens deste documentário, foram desprezadas pelas suas comunidades e família, e encontram nas “casas” um sentimento de pertença. As casas funcionam como uma família, compostas por “mães, filhas e irmãs” (Balzer, 2014, p. 115). Um tipo de instituição onde as *Drag Queens* se apoiam mutuamente, compartilham roupa, maquilhagem e outras dicas. Ao pertencerem a uma casa, as *Drags* irão sempre representar essa casa cada vez que estão em personagem e durante as suas performances. Normalmente, o nome das casas está relacionado com as suas fundadoras, ou como lhes chamam, as “mães” (um exemplo do documentário, House of LaBeija, pronome da criadora, Pepper LaBeija).

*Paris is Burning* é um documentário que explora questões de raça, classe, género e orientação sexual. Testemunha os sonhos e fantasia de elementos de grupos socialmente oprimidos, como negros e latinos homossexuais. Nos bailes, estes indivíduos têm a oportunidade de ser eles próprios, afirmando-se numa subcultura renegada pela sociedade convencional (Schacht, 2000, p. 148).

## 2. IDENTIDADE, GÊNERO E SEXUALIDADE

No seu livro “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade”, Stuart Hall (1992) defende que surgiram novas identidades sociais na contemporaneidade. O sujeito moderno já não é um “sujeito unificado” (Hall, 1992, p. 7). A chamada “descentração do sujeito” (Hall, 1992, p. 9) é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está a deslocar estruturas e processos centrais na sociedade moderna, abalando quadros de referência existentes.

Hall (1992) distingue três tipos de indivíduos: o sujeito do Iluminismo, o sujeito Sociológico e o sujeito Pós-Moderno. O sujeito do Iluminismo baseava-se num indivíduo com uma identidade sólida, independente e “dotado de capacidade de razão” (Hall, 1992, p. 11), que se mantinha constante durante toda a sua vida. Já o Sujeito Sociológico, apesar de ainda manter a sua essência interior, está dependente e é transformado pelas relações que o rodeiam. Está mais conectado ao mundo moderno, existindo uma relação estreita entre o “eu” e a sociedade moderna. (Hall, 1992, p. 11).

Ao contrário dos seus antecessores, o Sujeito Pós-Moderno não contém uma identidade fixa, está dividido. É caracterizado não exclusivamente por uma identidade, mas por várias identidades “contraditórias e não resolvidas” (Hall, 1992, p. 12). Este indivíduo vai ao encontro das mudanças de identidade de género e sexuais que temos vindo a presenciar. Actualmente, com as transformações estruturais e institucionais, existem aspectos das nossas identidades culturais que estão em declínio. A maneira como concedemos, cada um de nós, a nossa identidade, tornou-se um processo provisório, variável e questionável. Este processo demonstra que a identidade do sujeito é definida “historicamente e não biologicamente” (Hall, 1992, p. 13). Ao longo da sua vida, o indivíduo apropria-se de diferentes identidades consoante a ocasião ou contexto em que se encontra. Hall (1992) defende que somos sucessivamente compostos por “identidades contraditórias” (1992, p. 13), e ninguém possui a mesma identidade desde o nascimento até à morte. Identidades inabaláveis e conexas, já não existem. De acordo com Hall (1992):

“(…) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente.” (Hall, 1992, p. 13).

Também Connell, na sociologia, assim como Hall (1992) nos estudos culturais, defende que estamos em constante mudança. Presenciamos uma era de instabilidade identitária que despertou crises de género e sexualidade. Connell argumenta que as relações de género que vivenciamos hoje, não vão ser as mesmas no futuro, do mesmo modo que já sofreram outras grandes mudanças no passado. As relações de género não são estáveis, são a consequência das transformações, contradições e oposições presentes na nossa sociedade. O autor indica-nos que estes conflitos são consequências de uma alteração de interesses, levando ao enfraquecimento do papel do homem e um consequente enfraquecimento das instituições patriarcais (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123).

As instituições que apoiavam valores tradicionais, como a família e o estado, estão a perder a sua influência. Segundo a socióloga, este enfraquecimento deve-se a fenómenos como “(...) aumento do divórcio, uma melhor legislação contra violência doméstica e a violação” (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123). Connell aponta também para uma crise da formação de interesses. A socióloga argumenta que existem “novos fundamentos de interesses sociais que contradizem a ordem de género existente” (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123). Nomeadamente, a emancipação sexual da mulher, acompanhada por maiores direitos das mulheres casadas, a influência dos movimentos gay e o “crescimento de atitudes anti-sexistas entre homens” (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123).

Conflitos de género despoletaram uma crise nas relações entre sexos, originada pelo declínio da soberania da masculinidade hegemónica. Determinante para esta mudança foi a transformação do papel da mulher na sociedade e o aumento da influência dos grupos homossexuais. No entanto, esta crise de masculinidade está igualmente associada a factores económicos. A posição soberana dos homens (no mercado de trabalho ou dentro do seio familiar), está a ser desafiada, o que deixa o “sexo forte” “inseguro em relação a si e ao seu papel na sociedade”. (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123).

Giddens (2001), por seu lado, afirma que a maior parte dos indivíduos não são conscientes sobre o que é a identidade de género, nem reflectem sobre a sua própria sexualidade. A sociedade, no seu todo, não tem igualmente consciência da influência das diferenças sexuais (Giddens, 2001, p. 108). Por serem práticas incutidas desde a infância, os cidadãos acabam por viver numa realidade adquirida, onde apenas os considerados “comportamentos desviantes” eram “obrigados” a fazer esta ponderação. Ao contrário de Giddens (2001), Connell considera que actualmente, as

peçoas estão a modificar as suas noções de género. Apesar de não conseguirem mudar a sua sexualidade, já conseguem entender a sua identidade e fazer uma interpretação em relação ao género que pertencem (Connell as cited in Giddens, 2001, p. 123).

Para outros autores, como a filósofa pós-estruturalista Butler (1990), a identidade dos indivíduos está assente em “conceitos estabilizadores” como o género, o sexo e a sexualidade (Butler, 1990, p. 70). A identidade sexual e de género são consideradas como o “cartão de visita” de cada um. Definem a forma como nos apresentamos e posicionamos na sociedade, permitindo a construção das nossas “narrativas pessoais”, reafirma Louro (2000, p. 7).

Podemos depreender que transformações de género e sexualidade irão influenciar certas mutações na própria identidade do sujeito.

Apresentando um vasto conjunto de posições, a reflexão sobre o género e sexualidade é um tópico que, se aprofundado, poderia tornar-se extenso. Desta forma, irei proceder a uma análise necessariamente sucinta, com opiniões de vários autores. Holmes (2007) indica no seu livro *What it's Gender?* que existem autores que consideram o género como um fenómeno natural, outros defendem que é influenciado por factores sociais, e ainda existe quem constata que ambos “nos moldam como indivíduos” (Holmes, 2007, p. 18). Também Giddens (2001) defende que existem três abordagens: a abordagem biológica, a abordagem da “socialização de género” e a abordagem de “construção social do género e do sexo” (Giddens, 2001, p. 109).

A abordagem biológica assenta em factos anatómicos para explicar a diferença entre homens e mulheres. Esta distinção está somente relacionada com o sexo. Assim, são os cromossomas, hormonas e outros aspectos físicos, os agentes que influenciam a diferença entre os dois sexos (Giddens, 2001, p. 109). As diferenças sexuais são determinantes para a definição de género na nossa sociedade. Para muitos indivíduos, a definição do sexo do bebé ainda na barriga da mãe, é essencial. Até aí “é difícil pensar em um bebé como uma pessoa e não sabemos como tratá-lo” (Holmes, 2007, p. 21). A definição do sexo influencia o resto das nossas vidas. Nascer com um pénis ou uma vagina estabelece como será vista a nossa identidade e papel na sociedade. Esta abordagem argumenta que as identidades de género derivam e manifestam-se somente através do sexo. Quando o género não “corresponde” ao sexo acontecem as chamadas “transexualidades” (Holmes, 2007, p. 21).

A abordagem referente à “socialização do género” baseia-se na ideia de que os papéis de género são assimilados pelos indivíduos através de agentes sociais como a família, os meios de comunicação, a escola, o grupo de amigos, entre outros. Estes agentes sociais têm uma grande importância no desenvolvimento do ser humano. Esta abordagem recai na distinção entre sexo biológico e género social, “uma criança nasce com o primeiro e desenvolve-se com o segundo” (Giddens, 2001, p. 110). Os agentes sociais são responsáveis por transmitir “normas e expectativas sociais que correspondem ao sexo” (Giddens, 2001, 110).

Butler (1990) complementa sugerindo que o género actua nos corpos que já se encontram sexualmente definidos. O que torna o género como um “um conjunto de relações, e não um atributo individual” (Butler, 1990, p. 67). Segundo a teoria performática de Butler (1990), a sociedade influencia directa e indirectamente, o corpo e a consciência dos sujeitos. Acredita que o género não deve ser considerado como uma identidade, mas como uma performance. O género não é fixo, está constantemente a processar-se. Para Butler (1990), actuamos como se o género fosse algo natural quando na verdade é uma reprodução de actos. Embora seja algo que não escolhemos executar, actua através da imitação dos outros indivíduos, tornando-se performativo (Butler, 1990, p. 92). A performance do género decorre mediante uma influência cultural que se realiza através de factores sociais, culturais e políticos que manipulam a nossa identidade. De acordo com a autora:

“O género nem sempre se constituiu de forma coerente ou consistente em diferentes contextos históricos, e porque o género se intersecta com modalidades raciais, de classe, étnicas, sexuais e regionais de identidades constituídas discursivamente. Em resultado disso, torna-se impossível separar o “género” das intersecções políticas e culturais que invariavelmente se produz e mantém” (Butler, 1990, p. 57).

Para a filósofa, o género é uma noção cambiante, influenciada pelos tempos e mecanismos sociais.

Na sua obra, Holmes (2007) desenvolve a ideia que certos mecanismos e instituições afectam a definição de género individualmente, como é o caso da escola, da família e dos media. A aprendizagem do género é muito influenciada, em particular, pelos pais. Os pais transmitem concepções de género aos filhos. Perto dos 4 anos, as crianças identificam a sua identidade de género e pretendem viver em conformidade com ela. Principalmente as mães, condicionam o



comportamento dos filhos para agirem consoante as expectativas sociais (Oakley's as cited in Holmes, 2007, p. 44). Desde cedo que as crianças são orientadas para “papéis sexuais” relacionados com o que é considerado feminino ou masculino. Se o bebé for rapaz, os pais irão conjecturar um cenário diferente do que se for rapariga. Ao rapaz irão comprar figuras de acção, super-heróis, irá aprender a gostar de futebol e usar roupa azul. A rapariga, irá brincar “às mães”, com *Barbies* e gostar de cor-de-rosa.

Todas estas práticas são desenvolvidas e aprendidas através de gratificações ou censuras. Os comportamentos de acordo com o género correspondente ao sexo são enaltecidos, enquanto que os comportamentos considerados desviantes sofrem punições (Giddens, 2001, p. 110). Para além de aprenderem como ser femininos e masculinos através da influência dos pais, as crianças aprendem também através das expectativas sociais e de observação do outro. “As crianças avaliam a idade, o sexo e o status dos seus pais e comparam-nas a outras pessoas.”, diz Holmes (2007, p. 43). Quando recebem “mensagens contraditórias”, as crianças devem analisar estas ideias e “escolher o seu próprio caminho” (Holmes, 2007, p. 44). Apesar de deterem um papel importante, os pais não são a única influência que define o que é ou não apropriado sobre o género. As crianças sofrem influências exteriores, como de outros familiares, amigos, da escola, e da televisão (Holmes, 2007, p. 44). Os indivíduos não se limitam a receber passivamente estas referências; têm a capacidade de, dentro de certos limites, moldá-las e transformar estes papéis para si mesmos (Giddens, 2001, p. 110).

A escola é outro mecanismo importante na construção de género. Apesar de não ser o principal impulsionador na definição de identidades sociais, é responsável por parte da história pessoal de cada um, visto que a maioria das crianças passa mais tempo no meio escolar do que em casa.

Embora muito tenha mudado, sobretudo desde a década de 80, a escola promove a diferença de género através da desvalorização da mulher apoiada por “falta de modelos, recursos sexistas, e o modo como a interação em sala de aula opera para favorecer os meninos” (Delamont as cited in Holmes, 2007, p. 44). O meio escolar incentiva uma fabricação de masculinidade assente na força, desporto, competição e violência entre rapazes. Ao mesmo tempo que incita as raparigas a serem amáveis, educadas e submissas (Louro, 2000, p.15). Para além de imposta na sala de aula, também no recreio existe uma diferença e uma separação muitas vezes feita pelas próprias crianças, com os meninos a jogar à bola e as meninas a brincar “às casinhas” (Holmes, 2007, p. 45).

Baudrillard defende que a opinião das pessoas sobre o género pode ser estabelecida pelos media. No entanto, as conclusões sobre o género podem não ser propriamente influenciadas pelo que os media realmente transmitem, mas principalmente pelas conclusões que a família e a escola atribuem aos significados emitidos. Embora os media influenciem sobre outros assuntos, não são considerados como o principal mecanismo que influencia a construção de género. Os sociólogos vivem na indecisão se os media criam novas concepções, ou se apenas “reflectem” as ideias que já estavam preconcebidas pela sociedade (Baudrillard as cited in Holmes, 2007, p. 12).

A terceira das abordagens considera que ambos, sexo e género, são construídos socialmente. Para Louro (2000), a sexualidade deixou de fazer apenas parte da intimidade do indivíduo, transformando-se numa questão social e política. A autora contesta a noção que a sexualidade é algo inerente, algo que o ser humano não consegue controlar. Assim como o género, a sexualidade é “construída ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos”. A sexualidade não é apenas adquirida, é manipulada por “rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções (...) processos profundamente culturais e plurais”. Através destes processos, define-se o que é natural, “produzimos e transformamos a natureza e a biologia e (...) as tornamos históricas.” (Louro, 2000, p. 6).

Foucault (1980) no seu livro "História da sexualidade I: A vontade de saber", caracteriza a sexualidade como um “dispositivo histórico”, originado e influenciado por uma “estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos (...) segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder” (Foucault, 1980, p. 100). Este dispositivo histórico, resultou no que Foucault (1980) denominou como o dispositivo da sexualidade. Refere-se a um conjunto de normas e discursos que foram aplicados ao longo dos séculos, com o objectivo de estimular os corpos e produzir conhecimentos, de forma a controlar os indivíduos. Foucault (1980) defende que as instituições construíam as suas próprias “verdades”, o que levou a uma grande repressão sexual no Ocidente (Foucault, 1980, p. 103). Durante dois mil anos, a sexualidade foi fortemente influenciada pelo Cristianismo. Para a Igreja cristã, os comportamentos sexuais deviam proceder duma intenção de reprodução (Giddens, 2001, p. 128). Esta época foi classificada por Foucault (1980) como de repressão sexual, em que a sexualidade funcionava somente como esse intuito.

Vários autores estão de acordo com Foucault. Weeks (1996) defende que a sexualidade transcende a biologia, estando associada a “crenças, ideologias e imaginações” (Weeks, 1996, p. 25). O Estado e a Igreja empenham-se na padronização e controlo das acções dos corpos (Weeks, 1996, p. 28). Tudo, incluindo “os actos sexuais, as identidades sexuais, as comunidades sexuais e a direcção do desejo sexual (a escolha do objeto) até ao impulso sexual ou à própria sexualidade” são construídos (Vence as cited in Weeks, 1996, p. 32). Louro também argumenta que as nossas identidades são fortemente influenciadas por relações de poder. São as relações de poder que determinam as representações. Essas representações, devido à sua abundante utilização, passam de representações a norma. “O poder define a forma como se processa a representação”, e essas representações manipulam as “identidades culturais e sociais”, acabando por “reforçar (...) as relações de poder” (Silva as cited in Louro, 2000, p. 9).

Butler (1990), no mesmo sentido, afirma que assim como o género, o sexo é uma noção culturalmente construída. Não existe diferença entre sexo e género, uma vez que o sexo sempre foi género. Butler (1990) defende não ser possível separar corpo e mente, visto que o próprio corpo como sujeito de identidade e desempenho está relacionado com o ambiente cultural. A autora questiona-se como foi determinada a dualidade do sexo, ou seja, como surgiu esta concepção de apenas duas opções, numa lógica binária (Butler, 1990, p. 63).

Actualmente, os indivíduos exploram e vivenciam a sexualidade como um elemento fundamental do seu dia-a-dia. O que diferencia o homem dos animais é o facto de utilizarem a sua sexualidade de uma forma criativa, servir-se dela e experienciá-la de várias formas. Um “acto biológico” converteu-se em “um acto simbólico que reflecte quem somos e as emoções que vivemos”. (Giddens, 2001, p. 127). A heterossexualidade tornou-se o alicerce do casamento e da família em qualquer sociedade. No entanto, as normas sexuais diferem entre as diferentes culturas. Desde a Grécia Antiga até ao presente, o comportamento sexual ocidental modificou-se, o que permite entender que a maior parte das respostas sexuais são aprendidas, não intrínsecas.

Em suma, o estudo sobre o género e como este opera, pode basear-se nestes três argumentos: A primeira abordagem considera que o género é determinado por factores biológicos; Enquanto que a “socialização do género” defende que o feminino e o masculino são características assimiladas que dependem da envolvimento social e cultural, mas também da individualidade de cada um. Como sugere Bento, radicalizando argumentos, “pode-se afirmar que todos já nascemos operados pelos géneros, que todos os corpos nascem ‘maculados’ pela cultura” (Bento as cited in

Pessoa, 2009, p. 6); Por fim, a terceira depreende que tanto o género, como a própria sexualidade são conceitos em movimento, influenciados por instituições de poder e por aspectos como “geração, raça, nacionalidade, religião, classe, etnia (...)” (Louro, 2000, p. 4).

## 2.1. HETERONORMATIVIDADE E HOMOSSEXUALIDADE

A sociedade faz-nos acreditar que a sexualidade é um assunto privado, ignorando que tem um carácter social e político (Louro, 2000, p. 18). Como anteriormente indicado, durante muitos anos competiu ao estado, à igreja, à educação e à ciência, estipular e estabelecer a função da sexualidade na sociedade. A maior imposição foi uma “ética sexual” baseada na heterossexualidade. Esta ética é difundida por instituições influentes que conseguem coagir a sociedade “(...) ganhando força normativa que passa a regular, ou melhor, a normalizar sujeitos conforme um padrão por ela estabelecida, no caso, o padrão heterossexual.” (Ribeiro, 2016, p. 35). O próprio conceito de género obriga a que exista uma categorização das pessoas como homens ou mulheres, em que cada pessoa, de acordo com o seu sexo, representa o que é masculino ou feminino. Nesta óptica, são vários os autores que defendem que vivemos numa sociedade heteronormativa.

A heteronormatividade baseia-se na ideia de que os “sexos opostos são atraídos um pelo outro” (Holmes, 2007, p. 21). A heteronormatividade apoia-se numa sociedade do tipo patriarcal. A sociedade patriarcal beneficia todos os homens, considerando-os como mais competentes intelectualmente e mais aptos para ocupar cargos como líderes políticos e chefes de família. Consequentemente, este sistema social coloca as mulheres numa categoria inferior. Várias feministas argumentam que existe uma categoria política que classifica a sociedade como heterossexual, onde cabe uma obrigação de reprodução às mulheres.

Goffman defendeu que o género é uma “relação desigual”, e as expectativas para cada género são diferentes. Todas estas ““exibições de género” inferiorizam a posição das mulheres em relação aos homens” (Goffman as cited in Holmes, 2007, p. 52), ganhando estes o “poder” sobre os corpos das mulheres através do casamento (Holmes, 2007, p. 27). A própria actividade sexual de uma mulher e de um homem funciona assente num duplo paradigma. O sexo masculino possui uma maior liberdade sexual, o que é condenável para as mulheres, é louvável para os homens (Giddens, 2001, p. 128).

O enaltecimento da heterossexualidade implica a reprovação da homossexualidade. A homossexualidade está presente em todas as culturas e refere-se à atracção e ao desenvolvimento de sentimentos afectivos entre pessoas do mesmo sexo. Para a cultura ocidental, o indivíduo

homossexual exclui-se das normas sexuais que abrangem “o resto” da sociedade (Giddens, 2001, p. 132).

Foucault defende que antes do séc. XVIII, o conceito de pessoa homossexual não existia. (Foucault as cited in Giddens, 2001, p. 132). Punidos pela igreja, estes “comportamentos” eram tratados como actos de sodomia. No entanto, mesmo a sodomia não se restringia apenas a relações homossexuais, mas abordava relações entre homens e mulheres e homens e animais. (Foucault as cited in Giddens, 2001, p. 132). A homossexualidade só foi considerada como uma “categoria distinta” com características particulares, a partir dos anos 60 do séc. XIX. Começou por ser classificada como uma doença psiquiátrica e uma depravação. Ao mesmo nível dos homossexuais, estavam os pedófilos e os travestis, indivíduos “que sofriam de uma patologia biológica” (Giddens 2001, p. 132), que punham em risco a sanidade dos demais. O “tratamento” para homossexualidade baseava-se na “(...) destruição de partes dos lóbulos frontais do cérebro responsáveis pelas fantasias e prazeres sexuais, retirando-as cirurgicamente ou queimando-as com impulsos eléctricos.” (Ribeiro, 2016, p. 38) . Por essa época, em vários países foi aprovada a pena de morte para pessoas homossexuais.

Entende-se que desde muito cedo que trocas afectivas entre homens são mais controladas do que em relações femininas. “É preciso ser cauteloso e manter a camaradagem dentro dos seus limites, empregando apenas gestos e comportamentos autorizados para o “macho” (Louro, 2000, p. 19). Para a sociedade, os “homens de verdade” não exprimem aquilo que sentem. Expressar os sentimentos é considerado uma atitude feminina, os homens devem manter uma atitude constante e serena. Como referido, este tipo de atitudes são resultado de uma doutrinação feita por “família, escolas, media, igreja e leis” que acabam por tornar-se “práticas hegemónicas” que formam identidades, “subordinando, negando ou recusando” outras (Louro, 2000, p. 16).

No entanto, e contra esta normatividade, muito influenciadas por diferentes transformações sociais, novas formas de relacionamento têm vindo a manifestar-se. Louro (2000) indica que os actuais meios de reprodução e “uniões afectivas e sexuais” entre homossexuais, começaram a fazer parte do quotidiano da sociedade (2000, p. 5), ainda que a “vigilância sobre a sexualidade” limite “uma manifestação desembaraçada e sua expressão franca” (Louro, 2000, p. 18). Algumas práticas e identidades sexuais são aceites ou toleradas, desde que vividas na intimidade: “o que efectivamente incomoda é a manifestação aberta e pública” (Louro, 2000, p. 20).

O objetivo desta forma de funcionamento social parece ser o de consolidar uma identidade masculina ou feminina duradoura, assegurando uma sexualidade padrão (heterossexualidade), e a reprodução. Para os homossexuais, este “disciplinamento” resulta em culpa, levando a uma censura e autocontrolo sob a sua verdadeira sexualidade. No entanto, é necessário compreender que o objectivo da comunidade LGBT <sup>1</sup> não é querer funcionar como uma alternativa à heterossexualidade, é “simplesmente”, ter a liberdade e o direito de existir (Louro, 2000, p. 20).

Depois desta sucinta contextualização, iremos procurar compreender de que forma esses conceitos nos ajudam a interpretar o fenómeno e as manifestações performativas das *Drag Queens*, dando particular atenção ao modo como os sujeitos envolvidos nesta prática artística constroem as suas personagens.

---

<sup>1</sup> Lésbicas, Gays, Bis, Transexuais

## 2.2. DRAG QUEENS

A curiosidade e o fascínio pelas *Drag Queens* cresceu ao longo das últimas décadas. Como mencionado no capítulo anterior, nos anos 80, os *dragballs* (competições de *Drag Queens*) no Harlem, mas também o festival drag *Wig Stock*, foram importantes no desenvolvimento desta subcultura e ajudaram a uma maior visibilidade e recepção por parte do público mais “convencional” (Balzer, 2005, p. 111).

Balzer (2005) considera que os vídeos de Madonna (“Vogue”) e RuPaul apresentados na MTV nos anos 90, motivaram a internacionalização das *Drag Queens* (Balzer, 2005, p. 115). Em 1993, RuPaul conquista a fama internacional com a estreia do videoclip *Supermodel of the World*, na MTV. Através do seu talento como artista e modelo, distinguiu-se como um ícone mundial, tornando-se uma das mais famosas *Drag Queens* da época de 90 (Balzer, 2005, p. 111).

Actualmente, um programa que tem direccionado esta arte até às massas, é *RuPaul’s Drag Race*. Este *talent show* de *Drag Queens*, criado por RuPaul em 2009, já conta com onze temporadas até ao momento. Em *RuPaul’s Drag Race*, os participantes passam por várias provas de dança, costura, maquilhagem, canto e personalidade. O objectivo é encontrar a melhor *Drag Queen* americana. Este programa é cativante porque demonstra que nenhuma *Drag* é igual às outras, o sucesso de cada actuação depende da liberdade criativa exercida por cada uma. A aceitação por um público mais abrangente, fez com que uma nova geração de *Drag Queens* conseguisse mais oportunidades “nos nichos da sociedade majoritária” (Balzer, 2014, p. 128). Estes artistas têm conseguido expandir-se para fora do universo LGBT ao estabelecerem-se nas redes sociais e nos media (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 471).

As *Drag Queens* são personagens criadas maioritariamente por indivíduos do sexo masculino, embora existam *Drag Queens* mulheres. São definidas como “(...) caricaturas bastante exageradas do corpo e dos comportamentos femininos que se expressam por meio de manifestações artísticas como a dança, o canto, a dublagem, o humor e a interpretação.” (Chidiac & Oltramaria as cited in Pedra, 2016, p. 136). Estes autores consideram-nas como “caricaturas bastante exageradas” porque não é comum as mulheres se apresentarem no seu dia-a-dia com aquele tipo de maquilhagem, com perucas gigantes, ou com aquele género de indumentária. Elas representam aquilo que é associável a um feminino sexualizado, mas não propriamente representativo do visual apresentado pelo género feminino.



A personagem *Drag* surge através do que os artistas definem como o acto de “montar”. A montagem é o processo de transformação de homem para *Drag Queen* que envolve a concepção de uma nova identidade. Trata-se de um momento de corporificação das personagens de cada indivíduo (Pedra, 2016, p. 137). Esta criação faz-se através da utilização de maquilhagem, roupa, acessórios, mas também de outros processos como mudança de nome e alteração das formas do corpo.

Quanto à mudança de nome, algumas *Drag* escolhem-no baseando-se na “personalidade” que idealizaram para as suas personagens. Outras vezes, são “batizados pelos amigos” (Jayme 2001: 187) ou designam-se consoante o nome das casas a que pertencem. Existe ainda quem se inspire em nomes de celebridades ou artistas de cinema, televisão ou música. Para Jayme (2001) o nome é importante, sugere que “nessa troca, a outra pessoa torna-se explícita, significa” (Jayme, 2001, p. 188).

As alterações das formas do corpo não se referem a qualquer cirurgia estética ou plástica, e este ponto é uma das principais características *drag*. Estes artistas não optam por modificações corporais físicas, recorrendo antes à utilização dos seus próprios truques. As *Drag Queens* escondem os seus genitais entre as pernas, através de um processo conhecido como *tucking*. Utilizam esponjas e corpetes para criar formas femininas, como um traseiro maior e uma figura mais esbelta. Para umas pernas mais vistosas, as entrevistadas do meu projecto relataram utilizar entre 4 a 7 pares de *collants*, de forma a conseguir cobrir a diferença entre a esponja e o próprio corpo. São estes processos que permitem uma “(...) desnaturalização dos géneros a partir da fabricação do corpo que significa e atua.” (Jayme, 2001, p. 176).

Em relação à indumentária *drag*, Pessoa (2009) fez um estudo interessante ao relacionar este aspecto com a identidade de género. A verdade é que a roupa tem um papel fundamental na definição de género, é-nos imposta como um instrumento definidor de como devemos actuar. A moda influencia convicções, atitudes e tendências da sociedade (Kathia Castilho as cited in Pessoa, 2009, p. 8). Reflete convicções culturais de padrões estabelecidos como femininos ou masculinos: “Se o corpo pode ser concebido como portador de uma linguagem não-verbal, ditada pela cultura, a roupa assume o papel de instrumento de controlo na formação das identidades sexuais e de género” (Pessoa, 2009, p. 6). As *Drag Queens* desconstroem a noção de que o sexo está associado a certo tipo de roupas e/ou utensílios de beleza. Homens utilizam roupas, maquilhagens, cabelos

que a sociedade remete para o sexo feminino. Ou seja, “não tratam da roupa em si, como objeto de moda, mas da maneira como as empregam para transformar e criar significados para a personagem *drag*” (Pessoa, 2009, p. 9).

Como mencionado, a maquiagem das *Drags* não é como a típica maquiagem das mulheres no seu dia-a-dia. É conhecida pelos seus contornos exagerados, olhos e lábios bem carregados, sobrancelhas tapadas e delineação de uma nova “sobrancelha *drag*”. As sobrancelhas têm uma função importante porque influenciam as feições da cara, criando um look mais caricaturesco (Pessoa, 2009, p. 10). A maquiagem completa todo o processo, ocultando a fisionomia masculina.

Para estes artistas, o género feminino é visto como uma performance provisória (Pedra, 2016, p. 139). De dia, várias *Drag Queens* têm uma vida comum, onde estar montada não é uma constante: “De dia constrói-se um corpo masculino, que pode ter barba, largas camisas, sapatos baixos. À noite é o momento da elaboração do feminino” (Jayme, 2001, p. 183). A maioria dos trabalhos como *drag*, não asseguram um rendimento suficiente para as despesas. Na verdade, várias *Drag Queens* actuam sem receber qualquer tipo de gratificação. É através do amor pela arte, participações em concursos de beleza e da sua insistência em trabalhar, que conseguem ascender. Por isso, muitos destes artistas trabalham durante o dia fora da personagem. Em geral, só estão em *Drag* quando actuam à noite em bares e casas de espectáculo ou em eventos específicos (Balzer, 2017, p. 38).

Aqui chegados, valerá a pena clarificar algumas concepções e estereótipos que existem sobre o mundo *drag*. Por ser uma arte que se fundou na comunidade LGBT, é normal que muitas *Drag Queens* sejam homossexuais. Porém, também podemos encontrar heterossexuais a actuar. Não existem interdições em relação à orientação sexual, nem à própria sexualidade. “O que elas têm em comum e as define enquanto grupo (ou poderia ser apontado caso fosse necessário um critério que as unisse) é realmente a expressão artística” (Pedra, 2016, p. 138).

Embora aconteça esporadicamente, fazer *Drag* pode servir de “entrada” para a transexualidade. Os transexuais utilizam o *drag* como um meio para tentar entender como se sentem com aquele tipo de indumentárias e instrumentos associados ao género feminino. Contudo, a identidade da *Drag Queen* não está dependente da identidade do próprio artista (Caproni Neto

as cited in Pedra, 2016, p. 138). Maior parte das *Drag Queens*, sentem-se bem como homens e não ambicionam qualquer tipo de mudança de sexo. Para demonstrar a diferença entre *Drags* e transexuais, Barret (2017) explica:

“A distinção mais forte entre *Drag Queens* e transexuais é a distinção entre desempenho e identidade. As mulheres transexuais mantêm uma identidade de género que corresponde ao seu desempenho de género (mas pode não corresponder ao sexo atribuído anatomicamente), enquanto o desempenho de género das *Drag Queens*, normalmente não corresponde à identidade de género ou ao sexo anatómico” (Barrett, 2017, p. 41).

Uma das características mais importantes em fazer *drag* é retratar uma imagem “(...) realista e credível de feminilidade” (Barrett, 2017, p. 42), e ao mesmo tempo, demonstrar uma exibição verdadeira do indivíduo. Ou seja, é essencial determinar que o artista é realmente uma *Drag Queen* e não uma mulher (transexual ou travesti). O que tende a acontecer é que quando os artistas iniciam o processo de transexualidade, deixam de fazer *drag*. Procede-se desta forma porque como Barrett defende:

“embora o desempenho de uma *Drag* dependa da produção de um estilo e de fala feminino “real”, que possa parecer convincente para alguém, (...) é bem-sucedido aquele que o público aceita que o artista possa passar por mulher, mas que deve ser ocasionalmente lembrado de que o artista está a actuar, em vez de reivindicar uma identidade feminina” (Barrett, 2017, p. 42).

Quem não está inserido nesta comunidade, precipitadamente confunde *Drag Queens* com travestis. É um erro comum, influenciado pelos media, que durante anos apresentaram as *Drag Queens* como travestis, ignorando uma “(...) rica diversidade de identidades e performatividades de género nessa subcultura urbana” (Balzer, 2014, p. 111). As *Drag Queens* diferem dos travestis porque existe um momento de desmontagem, ou seja, o seu quotidiano é passado como homem. Enquanto que a “montagem” dos travestis é contínua, expressa-se durante todo o dia. Os travestis não optam pela mudança do órgão sexual, mas modificam os seus corpos com a injeção de hormonas femininas e de silicone em várias partes do corpo. O objectivo é que o masculino seja imperceptível (Jayme, 2001, p. 178).

Em conclusão, a performance das *Drag Queens* ajuda à desconstrução dos conceitos de masculinidade e feminilidade e reforça a dimensão “cultural e processual” do género (Jayme, 2001, p. 168). Contestam o binarismo homem/mulher e desafiam a relação imposta entre “corpo-género-sexualidade”.

Ao expor como o género e sexo são noções ancoradas num lugar e num tempo, o fenómeno drag também desconstrói as barreiras associadas à heteronormatividade. (Ribeiro et Maués as cited in Pedra, 2016, p. 138). Assim pensa Butler (1990), ao defender que a performance das *Drags* é utilizada como um meio de subversão do género socialmente construído. Estes artistas desmantelam os padrões de género e sexualidade impostos aos corpos performativos e desconstroem a concepção de que existe uma verdadeira identidade de género (Butler, 1990, p. 272). Segundo esta autora, “a performance *Drag* joga com a distinção entre (...) três dimensões contingentes de corporalidade: sexo anatómico, identidade de género e performance de género” (Butler, 1990, p. 273). Ou seja, se estas três dimensões se distinguirem uma das outras, “a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e género, e entre género e performance” (Butler, 1990, p. 273). Demonstra que a sexualidade e o género são noções oscilantes e que as *Drag Queens* quebram normas construídas e impostas desde o nascimento dos indivíduos.

Esta nova produção de identidade demonstra que “o corpo é, ele próprio, um meio de expressão” (Jayme, 2001, p. 168). A reconstrução do corpo pelas *Drag Queens*, através do acto de montagem e de toda a sua actuação “como mulheres”, assemelha-se à filosofia de Beauvoir também apoiada por Butler. A verdade é que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. (Beauvoir, 1949). No entanto, as *Drag Queens* apresentam-se numa postura distinta, como se tratassem de um terceiro género. Em oposição ao que Beauvoir defendia, as *Drag Queens* “constroem uma mulher em algumas horas, e não ao longo de toda uma vida de educação e repetição insistente da cultura feminina” (Ribeiro e Maués as cited in Pedra, 2016, p. 137). O que demonstra como as noções de identidade conseguem ser tão frágeis. Butler (1990) argumenta que as *Drag Queens* performam o género de uma forma paródica. Sugere que “a paródia de género revela que a identidade original pela qual o género se modela é uma imitação sem uma origem. (...) É uma produção, que, com efeito - isto é, no seu efeito - se apresenta como uma imitação” (Butler, 1990, p. 274). Ou seja, considera a paródia como uma imitação de género que consequentemente é reproduzível entre todos os indivíduos.

Seguindo ao encontro do que aqui foi estudado sobre o gênero e as suas influências, concluímos que as *Drag Queens* fundamentam a “estrutura imitante do próprio gênero” (Butler, 1990, p. 273).

### 3. DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO

#### 3.1. IDENTIFICAÇÃO DO PROBLEMA E JUSTIFICAÇÃO DO PROJECTO

A sexualidade e a identidade de género são questões muito presentes e debatidas na actualidade, provavelmente mais agora do que nunca. Como defendido no passado por vários autores, o género não é inerente ao ser humano, é uma noção trabalhada pela sociedade. Construímos o género através das nossas relações sociais e das suas influências. Este processo começa desde o momento em que estamos na barriga da nossa mãe, onde o sexo do bebé começa por ditar a expressão e a manipulação dessa realidade (Giddens, 2001, p. 108). Existem estruturas de poder que categorizam o que é considerado “normal, saudável e correto, daquilo que é rejeitado socialmente como anormal, patológico ou inadequado” (Giddens as cited in Connell, 2001, p. 121). As comunidades LGBT empenham-se no combate a estas “categorias identitárias hegemónicas” (Lopes 2016, p. 27). Aos poucos, as mentalidades e a acomodação a categorias pré-estabelecidas começam a mudar.

Por essa razão, tratando-se de um tema cada vez mais actual e que envolve toda a sociedade, senti que ia ao encontro dos meus interesses e decidi abordá-lo. Determinei fazê-lo num âmbito muito particular, questionando a identidade de género e a sexualidade a partir de uma perspectiva específica e desafiadora: a das *Drag Queens*. O projecto de documentário elaborado teve como principal objectivo discutir a construção desta identidade e demonstrar que as *Drag Queens* revelam uma fluidez de género dificilmente reconhecida pelo público convencional. Desejavelmente, gostaria que este trabalho ajudasse a desconstruir estereótipos e educar os espectadores.

Apesar de já existir alguma informação e ser uma forma de expressão artística que se expõe e envolve cada vez mais com o “mainstream”, a comunidade heterossexual em que estou inserida não aparenta ter noção do que significa ser *Drag Queen*. Durante o meu processo de trabalho, e quando dizia aos meus amigos e família o que estava a produzir, deparei-me com alguns “porquês”. O porquê de estar a fazê-lo e porque é que estes homens se gostam de vestir como mulheres, eram questões frequentes. Uma grande parte dos meus interlocutores confundia *Drag Queens* com travestis; vários associavam-nas à homossexualidade e, principalmente, ao desejo de querer ser mulher. Embora existisse quem já conhecesse a Lola e ficasse curioso em ver o resultado final,

eram casos excepcionais. Desta forma, o público-alvo deste projecto é abrangente. Não está limitado por idade, género, sexualidade, raça ou profissão. Este documentário é para os inexperientes, aqueles que desconhecem por completo o meio, mas também para aqueles que, já sabendo o que significa esta profissão, desejam conhecer mais deste mundo.

### 3.2. METODOLOGIA

A opção para dar forma a estes objectivos, foi a realização de um documentário de carácter biográfico sobre uma *Drag Queen*, Lola Bunny. Foquei-me em explorar o modo como Jorge Fonseca criou esta personagem. Mas principalmente, compreender o seu ponto de vista sobre a arte *Drag* e a influência que a actividade tem sobre a sua identidade pessoal e na sua representação de género.

Para o documentário, a análise sobre o fenómeno das *Drag Queens* e a sua relação com o género foi feita através da gravação de entrevistas semi-estruturadas, gravadas e filmadas. A investigação assentou num conjunto de perguntas pré-estabelecidas, o que permitiu aos indivíduos, simultaneamente, responder às questões iniciais, mas também ter liberdade de revelar as suas histórias e trazer novos elementos. Desta forma, esta investigação fílmica decorreu dentro do método qualitativo. Todo o conhecimento adquirido foi conseguido através de testemunhos, e não de dados estatísticos ou amostras representativas.

No caso de Lola e do resto das *Drags* que conheci, inserir-me nos seus quotidianos e estabelecer um diálogo foi uma tarefa fácil. Para além da Lola, consegui entrevistar três *Drag Queens*: Sylvia Koonz (Pedro Delgado), Rebecca Bunny (José Coelho) e Marge Mellow (José Elpidio), todas trabalhadoras da discoteca Trumps, casa histórica e desde há muito referenciada em Lisboa por este tipo de espectáculos. Responderam sempre positivamente aos meus contactos e mostraram-se receptivos a qualquer situação que lhes propunha. Em nenhum momento revelaram desconforto perante a câmara. As relações de amizade proporcionavam conversas informais que foram essenciais para os conteúdos do documentário. As suas colaborações contribuíram para uma reflexão mais abrangente sobre a relação entre indivíduos e personagens.

Apesar de não seguir um guião, existiram certas perguntas que guiaram os testemunhos. Pedi uma apresentação da personagem de cada um e que explicassem como tudo tinha começado. Depois, foquei-me em questionar se fazer *drag* fazia parte de um questionamento de identidade de género, e se conseguiriam explicar os preconceitos que existem na sociedade em relação a esta profissão. Como participação especial, as perguntas para o Jorge foram mais específicas. Apesar de, incontestavelmente, explorar questões de género, procurei perceber o seu percurso enquanto indivíduo. Concentrei-me na relação entre Jorge e Lola e no relacionamento que Jorge tinha com os seus colegas de trabalho.

Para além das entrevistas, o documentário assenta em horas de observação directa. Durante cinco meses acompanhei o Jorge. O envolvimento no contexto social de Jorge foi essencial para todo o documentário. Essa proximidade garantiu uma análise aprimorada da realidade.

### 3.3. O PROJECTO E A SUA FORMA DOCUMENTAL

O desenvolvimento do conjunto do projecto esteve dividido em duas partes. Uma parte teórico-metodológica, composta por três fases distintas: a primeira, relativa ao desenvolvimento de conceitos relacionados com o documentário e a exploração dos tipos de documentário existentes; Uma segunda, relacionada com o conhecimento necessário das temáticas e dos estudos sobre a identidade de género, sexualidade e homossexualidade; E uma terceira, referente à estruturação do trabalho de projecto. Finalmente, uma parte prática, de preparação, realização e pós-produção do documentário.

Em relação ao género, e tendo como base a tipologia de Bill Nichols (2001), este documentário pode ser definido a partir das características presentes em dois modos: o observacional e o participativo. Para Nichols (2001), o modo observacional assenta em uma não intervenção por parte do autor na acção. A narrativa decorre como se o cineasta não estivesse presente. Este documentário contém horas de contemplação dos quotidianos das personagens. O documentarista e as imagens editadas têm um carácter de pura observação na cena filmada na discoteca Trumps. Neste contexto, as *Drag Queens* encontravam-se no seu local de trabalho, o que obrigou a uma certa distância e impossibilitou uma intervenção nas suas acções. No modo participativo acontece exactamente o contrário. O cineasta actua como um actor social,



participando no enredo. Apesar de apenas muito raramente existir um envolvimento da minha parte, as *Drag Queens* reconhecem amiúde a minha presença. Para além disso, a maior parte das situações aconteceram devido à intervenção da câmara e às minhas intervenções, dentro e fora do contexto de entrevista. Por exemplo, o debate que surgiu sobre identidade de género e as suas profissões na casa de Jorge e José antes de uma noite de trabalho, deveu-se a uma pergunta que dirigi a Pedro. Ou, a montagem (maquilhagem e *outfit*) que Jorge produziu especialmente para aquela cena. Momentos como estes são moldados pelas minhas acções, embora não seja compreensível uma participação explícita da minha parte nesses enredos discursivos. Por essa razão, considero que este documentário compreende características destes dois modos.

### 3.4. DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO

Antes de começar o projecto, decidi que o Jorge seria a personagem principal para o meu documentário, pela sua presença como *Drag Queen*, mas também por exprimir com clareza uma mensagem de aceitação das suas “duas identidades”. Para além de se apresentar como Lola, os perfis online de Jorge também o retratam a ele enquanto homem. Não existe uma divisão estrita entre um e outro. Era justamente esta perspectiva sobre identidade que tinha como propósito explorar. No entanto, também o escolhi pelo facto de, apesar de ser célebre na sua comunidade, a personagem que criou ainda não ter sido tema de qualquer conteúdo de média ou projecto.

O primeiro contacto com o Jorge foi em Novembro de 2018, através da rede social “Instagram”, onde lhe apresentei a minha proposta e decidimos combinar um encontro pessoal. Quando nos encontramos pela primeira vez, disse-lhe que gostava de realizar uma espécie de “*Drag Queens* para Totós”. Um documentário que explicasse esta profissão, que eu própria, na altura, pouco conhecia. No entanto, com a evolução do meu conhecimento e da nossa amizade, percebi que não devia fazer algo tão limitado ou meramente superficial. Conhecer o Jorge e a sua paixão por esta arte, incentivou-me a envolver-me e a fazer algo mais pessoal. Decidi que para este documentário tinha que produzir um filme que mostrasse a sua sensibilidade, retratada à minha maneira, através de testemunhos mais privados. Fiquei fascinada por entender o tipo de identidade que Jorge tinha construído para a Lola e como tudo isto se entrosava em noções de género e sexualidade.

Contudo, como anteriormente observado, o género documentário pode tornar-se imprevisível e os acontecimentos decorrerem fora do que tenha sido anteriormente planeado. Durante as gravações e a pós-edição, considerei a intervenção das outras *Drag Queens* como imprescindíveis para o objectivo a que anteriormente me tinha proposto: explicar a relação identitária de género entre personagem e indivíduo. Desta forma, este documentário também conta com uma participação muito significativa de outras *Drags*, embora exista a participação central de Jorge.

Em relação à forma final do documentário, a narrativa aparece dividida em quatro momentos: entrevista ao Jorge; como o Jorge constrói a Lola (cena durante o trabalho de maquilhagem); entrevista às outras *Drag Queens* que actuam com a Lola; actuação no Trumps. A entrevista principal de Jorge foi filmada no exterior, no Parque da Bela Vista, em Lisboa. Como o documentário contém muitas cenas indoor, considerei este parque como uma boa alternativa. A cena da maquilhagem e as entrevistas às outras drags, foram filmadas na casa de Jorge e de José Coelho. Para além de ser o sítio onde têm todos os materiais de montagem, esse cenário corresponde à realidade do seu dia a dia. Todas as sextas-feiras, antes do trabalho, as *Drags* reúnem-se na casa de Jorge. A actuação foi filmada na discoteca Trumps, local de trabalho das *Drags*, que se situa no Príncipe Real em Lisboa.

A edição do documentário foi o mais desafiante. Ao mesmo tempo que gostava de manter a minha personagem principal, as declarações das outras *Drags* foram demasiado determinantes para serem ignoradas. Conforme mencionado, tive que fazer algumas cedências que contrariaram a minha ideia inicial. Para fio condutor da narrativa ficou definido a entrevista principal de Jorge. A apresentação das outras *Drags* e os seus testemunhos, surgiram como um complemento do que fora dito por ele.

Para além disto, na edição, a principal preocupação foi o áudio das entrevistas que com os ajustes necessários ficou com a qualidade desejada. Em relação ao vídeo, decidi mostrar as imagens das entrevistas um pouco “cruas” e com pouca saturação, em oposição às imagens exuberantes em *Drag*, cheias de cor. O objectivo foi contrapor o “autêntico”, ou seja, homens a falarem dos seus problemas profissionais e daquilo que sentem em relação à sociedade *versus* a “fantasia” que vivem quando estão em *Drag*.

O título do documentário “You can call me Lola” (Podes chamar-me Lola), coincide com a descrição que Jorge mantém nas suas redes sociais, “Sometimes you can call me Lola”. Alude ao facto de Jorge não ser apenas o Jorge, é também a Lola. No entanto, a Lola não oculta o Jorge, os dois completam-se. Apesar de o documentário conter a participação de várias *Drag Queens*, a utilização deste título serve para marcar a centralidade desta personagem e sugerir ao público o tema.

### 3.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As várias *Drags* entrevistadas actuam na discoteca Trumps ou fazem eventos privados. Todas têm uma forte presença nas redes sociais, onde se esforçam para criar conteúdos que apresentem os seus *looks* e actuações, contando cada uma mais de 3 mil seguidores.

Quando iniciei o documentário, Rebecca Bunny era a única que vivia exclusivamente da arte *drag*. Jorge, José e Pedro, mantinham empregos durante o dia. Com o passar dos meses, Jorge e Pedro despediram-se dos seus trabalhos com o intuito de procurar algo relacionado com a área de maquilhagem ou moda.

Lola Bunny e a sua irmã Marge Mellow, pertencem à casa House of Bunnys, fundada por Rebecca Bunny. O que demonstra que a tradição das “casas” se preserva desde os anos 80. No documentário, Jorge sublinha que o mundo *Drag* é bastante competitivo, mas que ele e os seus colegas criaram uma irmandade que permite “elevar o *drag* uma das outras”.

Embora não tenha sido explorado no documentário, todos os participantes são homossexuais. Vivendo assumidamente como homossexuais, estes indivíduos sempre se manifestaram contra a fabricação de uma ideia de masculinidade imposta pela sociedade.

Como deixa claro no início do documentário, apesar de considerar uma arte fascinante e intrigante, antes de estar envolvido com o *Drag*, Jorge atribuía-lhe uma “imagem menos boa, menos positiva”. Não compreendia o porquê das pessoas o fazerem. Questionava-se se seria para descobrir alguma coisa sobre elas próprias, a nível de identidade de género, ou se o faziam apenas como uma arte performativa. Actualmente, entende que é uma arte performativa.

Estas declarações levam-nos à principal conclusão que é possível retirar do documentário: para os envolvidos, fazer *drag* é uma profissão e não envolve um questionamento ou busca pessoal de identidade de género. É uma performance artística, e não uma “experiência” de transexualidade. Para além de Jorge, nenhuma *Drag* revela qualquer incerteza em relação ao seu género. Definem-se como homens e defendem que as suas personagens não fazem parte de um questionamento auto-identitário. Ninguém procura iniciar um processo de transexualidade. Como refere José Elpídio em uma das cenas:

“Hoje, passado dois anos, posso dizer que a Marge já é uma espécie de segunda personalidade. Não sendo completamente dispar do Zé, não é igual ao Zé, mas faz parte de mim e já me fez descobrir muitas coisas sobre mim também”.

Da mesma forma, Pedro Delgado explica que a sua montagem é uma performance provisória:

“*Drag* é mais no sentido em que somos uma personagem que só existe às vezes. (...) Eu no dia-a-dia não sou a Sylvia, a Sylvia só existe mesmo na minha parte mais artística e criativa, neste caso “performar” e fazer vídeos para o Youtube.”

Estes testemunhos estão de acordo com as referências dos estudos sobre as *Drag Queens*: estas performances desconstroem padrões de identidade de género, ao demonstrarem que aquilo que associamos ao feminino e ao masculino pode ser facilmente desafiado. São a prova que não é por um homem utilizar roupas de mulher, que deseja ser mulher. Não existe um questionamento de género por parte destes indivíduos, mas sim um confronto com noções externas desde sempre impostas pela nossa sociedade.

Lola e as outras *Drags*, vão ao encontro do que os autores aqui mencionados tentam provar: Vivemos numa “caixa” com normas que nos são determinadas desde o nascimento, mas até que ponto é que essas normas se adequam a todos? São questionamentos cada vez mais actuais e necessários para a nossa sociedade. Estes artistas utilizam o género como um instrumento a seu favor, revelando o quão fluido pode ser se nos soltarmos de todas estas imposições.

Uma das maiores críticas neste documentário é a falta de conhecimento que as pessoas têm em relação ao mundo *drag*, o que faz com que a sociedade faça associações infundamentadas. Pedro Delgado, por exemplo, defende que a sociedade acaba por tirar as suas conclusões

exclusivamente por falta de conhecimento sobre esta temática. Ao verem pessoas com fisionomia masculina, mas que se vestem de mulheres, “as pessoas não sabem o que é *Drag Queen* ou transformismo e associam à transexualidade, e muitas vezes à prostituição.” Ainda assim, Jorge admite que fazer *drag* poderá servir para alguns como uma porta de entrada para a transexualidade, um campo para começar a experimentar como se sentem com características atribuídas ao género feminino. Sem deixar de afirmar que, para ele, é apenas e só uma forma de expressão artística.

As *Drags* participantes também revelaram sentir-se desvalorizadas em comparação com *Drags* mundialmente conhecidas, mencionando as concorrentes de *RuPaul's Drag Race*. Sentem que aquelas por serem “Queens do programa” (Pedro Delgado) recebem um afecto diferente do público português, que ainda não valoriza ou procura conhecer o que existe no universo *Drag* em Portugal.

Em relação à construção da sua personagem, Jorge caracteriza Lola como semelhante à sua “verdadeira identidade”, apesar de se apresentarem com visuais distintos, em locais diferentes. No entanto, garante que a sua personagem é mais extrovertida que ele próprio, exibindo uma energia “mais leve”. Confessou ainda que gostava de fazer *drag* profissionalmente, mas estar sempre em personagem não seria uma opção, pois afirma valorizar imenso o Jorge. Esta relação de indivíduo-personagem, demonstra que apesar de existir um enorme sentimento afectivo de Jorge para com a Lola, consegue facilmente fazer uma separação do que entende ser o seu verdadeiro eu. *Drag Queens* como Jorge representam um desafio à concepção de identidade, mas ao mesmo tempo vão ao encontro do que Hall (1992) definiu como o Sujeito Pós-Moderno. As suas personagens funcionam como um alter ego, com características que embora se afastem da verdadeira identidade do artista, acabam por completá-la também. As *Drag Queens* apropriam-se de diferentes identidades num curto espaço de tempo e dividem as suas “personalidades” entre a montagem e a “vida real”.

Por fim, uma nota acerca do processo de pré-produção, produção, realização e pós-produção deste documentário, uma experiência muito significativa para mim como aluna de Mestrado em Audiovisual. Aprendi que temos que contar com a imprevisibilidade dos acontecimentos e que o material “tem sempre razão”. Mantenho a esperança que o principal objectivo do meu documentário seja conseguido: educar o espectador em relação ao que significa ser *Drag Queen* e desmontar os estereótipos associados a esta profissão, como a sua ligação à da

transexualidade e à prostituição. Porém, só com o tempo conseguirei dizer se realmente teve algum impacto no meu público.

A minha maior aprendizagem foi, sem dúvida, a nível pessoal. O estudo teórico foi muito importante, mas o trabalho de campo imprescindível. Privar com o Jorge e as outras Drag Queens permitiu-me sair desta “caixa” sobre normas de género e sexualidade que julgava entender, e que me tinham sido involuntariamente inculcadas. Com este documentário, passei a ver estas questões com mais clareza e a acreditar que nem tudo tem que ter uma única definição. Mas principalmente, a respeitar a verdade de cada um.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford, England: Oxford University Press.

Balzer, C. (2005). *The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony*. Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde, 51, 111-131. Frankfurt, Germany: Frobenius Institute, Goethe-Universität.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40341889> (Consult. 24 de Maio de 2019)

Barrett, R. (2017). *From Drag Queens to Leathermen: Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Oxford, England: Oxford University Press.

Barnouw, E. (1974). *Documentary: A History of Non-Fiction Film* (1ª ed.). Oxford, England: Oxford University Press.

Butler, J. (1990). *Problemas de Género* (1ª ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

Chidiac et Oltramari. (2004). *Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer*. Estudos de Psicologia, 9(3), 471-478.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf> (Consult. a 16 de Maio de 2019)

Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro, Brasil: Azougue Editorial.

Ellis, C.J. (1989) *The Documentary Idea – A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Prentice Hall. New Jersey. 1-15

Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/76858781/Jack-C-Ellis-The-Documentary-Idea> (Consult. a 3 de Dezembro de 2018)

Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* [PDF]. (13ª ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Edições Graal.

Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod\\_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf) (Consult. a 17 de Abril de 2019)

Fraser, N. (2012). *Why Documentaries Matter*. Oxford, England: Reuters Institute for the Study of Journalism and International Relations, University of Oxford.

Giddens, A. (2001). *Sociologia* [PDF]. (6ª ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114970/mod\\_resource/content/1/Anthony\\_Giddens\\_Sociologia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114970/mod_resource/content/1/Anthony_Giddens_Sociologia.pdf) (Consult. a 13 de Fevereiro de 2019)

Grierson, J. (1926). “*Flaherty’s Poetic Moana*” in Kahana, J. 2016. *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford, England: Oxford University Press.

Grierson, J. (1932). “*The First Principles of Documentary*” in Kahana, J. 2016. *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford, England: Oxford University Press.

Hall, S. (1992). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. (11ª ed.). Rio de Janeiro, Brasil: DP&A Editora.

Holmes, M. (2007). *What it’s gender? Social Approaches* [PDF]. London, England: Sage Publications.

Disponível em:

<https://libcom.org/files/Mary%20Holmes%20What%20is%20Gender%20Sociological%20Approaches.pdf> (Consult. a 12 de Abril de 2019)

Jayme, J. (2001). “*Travestis, Transformistas, Drag-Queens, Transexuais: identidade, corpo e gênero*” in AL. Castro (Ed.), *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. Editora UNESP. São Paulo, (pp. 167-197)

Disponível em: <http://books.scielo.org/id/js9g6/pdf/castro-9788579830952.pdf> (Consult. a 12 de Maio de 2019)



Jeanne, R., & Ford, C. (1966). *História Ilustrada do Cinema 2*. (2ª ed.) . Enciclopédia de Bolso Bertrand: Livraria Bertrand.

Lopes, L. (2016). “*O que é o Género?*” in M. Ramos, P. Nicoli & P. Brener, (eds.), *Género, Sexualidade e Direito: Uma introdução*. Initia Via Editora. Belo Horizonte, (pp. 19-31)

Disponível em:

[https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero\\_Sexualidade\\_e\\_Direito%CB%90\\_uma\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero_Sexualidade_e_Direito%CB%90_uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o) (Consult. a 22 de Fevereiro de 2019)

Louro, G. (2000). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Autêntica. Belo Horizonte, (pp. 4-24).

Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30353576.pdf> (Consult. a 4 de Maio de 2019)

Mascarello, F. (2006). *História do Cinema Mundial*. Campinas, Brasil: Papirus.

McLane, B. (2012). *A New History of Documentary Film*. (2ª ed.). Continuum International Publishing Group. New York.

Melo, C. (2002). “*O documentário como gênero audiovisual*” in Revista Comunicação & Informação, Goiânia, v.5, n.1/2, (pp.23-38)

Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059> (Consult. a 28 de Novembro de 2018)

Nichols, B. (2001). *Introdução ao Documentário* [PDF]. Campinas, Brasil: Papirus.

Retrieved from:

<https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introduc3a7c3a3o-ao-documentc3a1rio.pdf> (Consult. a 26 de Novembro de 2018)

Pedra, C. (2016). “*O que são Drag Queens e Crossdresses?*” in M. Ramos, P. Nicoli & P. Brener, (eds.), *Género, Sexualidade e Direito: Uma introdução*. Initia Via Editora. Belo Horizonte (pp. 136-142).

Disponível em:

[https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero\\_Sexualidade\\_e\\_Direito%CB%90\\_uma\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero_Sexualidade_e_Direito%CB%90_uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o) (Consult. a 22 de Fevereiro de 2019)

Penafria, M. (1999). *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa, Portugal: Edição Cosmos.

Pessoa, E. (2009). *As aparências e os gêneros: Uma análise da indumentária das drag queens*. Universidade Estadual de Maringá.

Retrieved from:

[https://www.academia.edu/3067453/As\\_apar%C3%AÂncias\\_e\\_os\\_g%C3%AAneros\\_Uma\\_analise\\_da\\_indument%C3%A1ria\\_das\\_drag\\_queens](https://www.academia.edu/3067453/As_apar%C3%AÂncias_e_os_g%C3%AAneros_Uma_analise_da_indument%C3%A1ria_das_drag_queens) (Consult. a 4 de Maio de 2019)

Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. (4ª ed.). Oxford, England: Elsevier Inc.

Ribeiro, H. (2016). “O que é a Sexualidade?” in M. Ramos, P. Nicoli & P. Brener, (eds.), *Gênero, Sexualidade e Direito: Uma introdução*. Initia Via Editora. Belo Horizonte (pp. 34-39).

Retrieved from:

[https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero\\_Sexualidade\\_e\\_Direito%CB%90\\_uma\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/36665738/G%C3%AAnero_Sexualidade_e_Direito%CB%90_uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o) (Consult. a 22 de Fevereiro de 2019)

Rotha, P. (1936). *Documentary Film*. London, England: Faber and Faber Limite.

Rupp, L. Et al. (2010). *Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes*. Sexualities, vol. 13, no. 3, pp. 275-294. SAGE Publications.

Retrieved from:

[https://www.researchgate.net/publication/249719776\\_Drag\\_Queens\\_and\\_Drag\\_Kings\\_The\\_Difference\\_Gender\\_Makes](https://www.researchgate.net/publication/249719776_Drag_Queens_and_Drag_Kings_The_Difference_Gender_Makes) (Consult. a 29 de Janeiro de 2019)

Sadoul, Georges. (1963). *História do Cinema Mundial I*. Livros Horizonte.

Weeks, J. (1996). “O corpo e a sexualidade” in Louro, G. 2000. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Autêntica. Belo Horizonte, pp. 24-61.

Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/30353576.pdf> (Consult. a 4 de Maio de 2019)

## ANEXO

### ANEXO 1 – DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO

#### DECLARAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, portador do B.I./Cartão de Cidadão n.º \_\_\_\_\_, declaro, para todos os efeitos legais, ceder, gratuita e incondicionalmente, e de forma perpétua, os direitos de utilização da minha imagem, tal como captada nas fotografias e nas filmagens do curta-metragem sobre identidade de género e a profissão de Drag Queen (“You Can Call Me Lola”), autorizando a sua reprodução, publicação, adaptação, utilização ou reutilização nos meios nacionais, ou internacionais, diretamente ou através de terceiros, para publicitar, divulgar ou promover o curta-metragem ou a entidade organizadora, nomeadamente no seu sítio da internet, ou em qualquer outro media ou meio de comunicação.

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura conforme o B.I./Cartão de Cidadão